

تحية من كل قلب

تحية من كل قلب أرتقه الخوف . تحية من كل عقل ، أضناه القيد .
تحية من كل إرادة ، كبّلها الظلم . تحية من كل ضمير ، عذبه القلق .
تحية من كل موهبة ، وكل طاقة ، وكل امتداد لعناصر الخير في الإنسان نحو النمو ، والحركة ، والاكتمال ، والحرية .
تحية صادقة مؤمنة شريفة .

- إلى القلب الذي اتسع لخاوف الناس .
- والإرادة التي كشفت مظالم المجتمع .
- والعقل ، الذي دبر وقدر ورسم الطريق .
- والضمير الذي اهتز بظلم الضحايا الحرة .
- والموهبة الفتية الخلاقة ، والطاقة التي وهبت نفسها للناس تحجف عرقهم ، وتحجف آلامهم ، وتعهد لهم طريق الأمن ، والاستقرار والحرية .

رجال عبد الناصر ،
الشباب ، الذي مضى فاستروم ، بين الأشواك والصخور ، وأخطار
الأيام فيه أجل ، يدافعون باسمهم للبلاد ، مجتمعاً استشرت فيه المؤامرات
والفتن وعناصر الاقتتاص .

وتهاوى هذا المجتمع الرخو المفكك . تحت وطأة إيمان لم يعرف التردد .
وتحقق له النصر باسم أمة سعت عمرها إلى مصير يتفق وأرضها التلبد .
على أنه لم يسكت أبداً على انتصار مؤقت ، ولم يقف يوماً عند
أنصاف الحلول .

إن الحرية هي هدف الثائر الحر .
والحرية لا تتحقق في مجتمع يسوده استبداد الأقلية صاحبة المصالح
والغايات .

ومن أجل هذا مضى ...
في خياله أبداً ، ليلة خرج كالحلم ، بين قلاع المستبدين ، فانتصر .
وليلة وقف كالمارد ، أمام غزو المعتدين ، فانتصر .
وليلة أعلن انطلاق الأمة في طريق المجتمع الاشتراكي الجديد ... فانتصر .
مرة ثانية ... لا أخيرة .

تحية من القلب ، والإرادة ، والعقل ، والضمير ، إليه هو :
جمال عبد الناصر .

قال الرئيس جمال عبد الناصر وهو مخاطب الشعب بعد صدور التشريعات الاشتراكية الجديدة : « إننا نحفل بالميلاد الحقيقي للأمل الذي كنا نريد أن نسعى إليه ، فقد تحدثت قسماً مجتمعتاً الجديدة في هذه الأيام الجليلة . إن الخطوط الرئيسية لهذا المجتمع ، تتمثل في ملكية أرضية من غير استغلال ، و ملكية عامة من غير مصادرة . . تكافؤ في الفرص وليس استغلالاً ، حق لكل مواطن من غير استثناء ، من غير ذل ، من غير خوف . . حق يستمد كرامته من كونه حقاً ، هذا هو الأساس في فكرنا الاشتراكي .

إن الفلاحين والعمال الذين أصبحوا اليوم ملاكاً لم يتألوا هذا إلا لأنه حق لهم ، لأن الحقوق التي تعطى على شكل تنازلات لكي تحول دون المطالبة العنيفة بها ، تصبح أقرب إلى المنة منها إلى الحق . . إلى الرشوة منها إلى المشاركة ، وليس هذا طريق الثورة . . الثورة حق . . الثورة عدل . إن هذه الإجراءات التي تمت لتخلق المجتمع الجديد ، لم تكن انتقاماً بل كانت طريقاً إلى الإنصاف . . إنصاف من سلهم الماضي حقوقهم كأدبيين ، وإنصاف من تعرضت لهم الإجراءات ، فلم تصادر بل أعطى الشعب تعويضاً . لقد تكاثر الشعب كرمياً وعادلاً و متمسكاً بالوحدة الوطنية ، فلم يحول من عذوبة واستغله و امتصوا دمه إلى فقراء ومعدمين ! إننا نشعر اليوم أن الثورة قد استقرت استقراراً راسخاً يعون الله ويعون الشعب ، لذلك قررنا أن نضع الثورة الاجتماعية موضع التنفيذ ، بطريقة جذرية تعيد الحق إلى أصحابه بكرم وبغير انتقام . . انتهى عهد الظلم الاجتماعي إلى غير رجعة ، ونحن نعيش اليوم في عهد العدالة الاجتماعية . »

بهذه الكلمات المضيفة والموجبة ، حدد السيد الرئيس أهداف التشريعات التي أصدرها من أجل حاضر الشعب ومستقبله . . وقد طليت « المحلة » من الباحث الاقتصادي الدكتور عبدالمعتم الطنامل أن يتناول هذه التشريعات بالتحليل والدراسة . وفيما يلي ما كتبه الدكتور الطنامل :

انطلاق الشرف

لتحرير الفرد
وتحقيق العدل
وتوفير الرخاء

بقلم: الدكتور عبد المنعم الطنماهي

« لقد خلقت الإجراءات الأخيرة جواً نفسياً جديراً بالتسجيل والتنمية . أما تسجيله فذلك وظيفة المؤرخ والفنان ، وأما تثبيته فتتعلق بتقائنا في إخراج المبادئ التي انضمت عليها التشريعات الأخيرة إلى حيز التنفيذ ، والمحافظة على الروح الكبيرة التي أمتلأ بها » .

تحقيق أهدافها السياسية في المحيطين الدولى والداخلى من إجلاله المستعمر ودفع حركة التجمع العربى وتطورها، بل فى ولوج مراكز الزعامة والتبريز فى طليعة الدول المتحررة ، كما طهرت البلاد من التطاحن الحزبى .

وقد عمدت الثورة فى المرحلة الأولى إلى خلق أسباب التوازن فى السكبر من مظاهر حياتنا الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، فأخذت تبحث مشكلة التأخر الاقتصادى والاجتماعى بحثاً جديداً عميقاً عن طريق أجهزة قوية التكوين فى الوزارات المتخصصة والمجالس المستحدثة . وتمخض الجهد فى النهاية عن الدراسات التخطيطية الفذة التى انتهت بوضع خطة شاملة للتنمية الاقتصادية والاجتماعية . وفاز الميدان الثقافى بعناية ماثلة فطرقنا فى كثير من ميادين الفن المبدع بوثبات لم يعرف تاريخنا أمثلة كثيرة منها .

ولكن الإحساس بضرورة تحقيق الثورة الاجتماعية كان من القوة والعمق بحيث بدأ التطور السريع الذى حققته البلاد فى السنوات التسع الماضية تطوراً غير كاف لتحقيق الثورة الاجتماعية التى أسهدها فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

ولقد صدرت فى الأسبوع الماضى ، وبمناسبة العيد التاسع للثورة ، مجموعة كبيرة من التشريعات تتضمن تطوراً عميقاً لمجتمعنا . وهى تشريعات قضت بتوسيع القطاع العام عن طريق التأميم ، كما تناولت الوظيفة الاجتماعية للملكية بكثير من التنظيم ، وأكدت مبدأ التضامن الاجتماعى والمساواة فى توزيع الأعباء بإعادة النظر فى النظام الضرائبى ، وفى نظام التوزيع بفرض حدود عليا لبعض الدخل وبالسعى لرفع دخل الفئات العاملة فى المدن والقرى بإشراك العمال فى دخل المشروعات ، وبخفض ساعات العمل ، وبغير الحدود العليا للملكية الأرض توطئة لتوزيع أراض جديدة على المعلمين ، وكذلك بتأكيد

لقد عاش جيلنا ، نحن أبناء الأربعين ، شيايه قبل الثورة مشرباً إلى شهود تطور سياسى واجتماعى خطير . بيد أن جيلنا لم يكن يستطيع أن يتنبأ بكل قسبات هذا التطور وأن يرسم صورة دقيقة لمستكمل صفاته . ولكن ذلك الجيل كان يحس بأن شيئاً ما يختلف فى ضمير التاريخ ، وأن ضعف الركائز الاجتماعية والسياسية والثقافية لحياة الشعب العربى فى وادى النيل ، بل وفى كل الوطن العربى السكبر ، لا تسمح لهذا المجتمع أن يستمر رهين قيوده ، وأن اختلال التوازن فى البنيان السياسى والاقتصادى والاجتماعى لن يلبث أن يتمخض عن حدث كبير .

وكان البعض يظن أن هذا الحدث سيخرجنا إلى تيه من القوضى والاضطراب ، وبحسب كذلك أن فى التثبيت بالعهد القديم عصمة من الاندفاع لا يعرف مداه . ولكن مجموعة الشعبية كانت تؤمن بأن الاندفاع الثورى لا يمكن أن يلقى بنا إلى الواء . فقد كنا نعيش فى مذلة اطفان ملك يشده المستعمر ، وتحت وطأة حكم يسيطر عليه رأس المال بل ويسيطر عليه ما هو أقوى من رأس المال ، وهو الرغبة الجائعة فى تسكيس الربح الحرام عن طريق استغلال النفوذ السياسى لأغراض مادية شخصية .

وكان التاريخ يتلصكاً . . . ولم يكن المجتمع قد نضج بعد النضج السكافى لحدوث تغير ثورى عميق . ولكن أرادت عناية الله أن تثبت قوى متحركة فى ذاك الشباب الذى كان ينتظر ويتطلع إلى شهود التطور الخطير ، وكان مصدر هذه القوى الدافقة أحاسيس معنوية وعوامل مادية تفاعلت تفاعلاً أدت قوته فى بعض النفوس المؤمنة بكرامة الوطن إلى الانطلاقة الثورية فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .

حدثت الثورة ونجحت نجاحاً منقطع النظير فى

النظام الرأسمالى ذاته ، سواء أكان ذلك من ناحية بعض صور الملكية ، أم من ناحية مباشرة المالك للامتيازات المترتبة على ملكيته . فقد وردت على هذه الامتيازات قيود تقرر بعضها لمصلحة الجماعة كما تقرر بعضها لمصلحة الأفراد .

ولكن ظلت الملكية الفردية غير المحدودة الحجم التى ترتب حقاً مطلقاً للمالك فى استغلال ملكه والإفادة من المزايا التى يقرن بها هذا الاستغلال ، ظلت أساساً رئيسياً للنظام الرأسمالى التقليدى .

أما النظم غير الرأسمالية ، وبصفة خاصة النظم الاشتراكية المتطرفة فلا تعترف بحق الملكية الفردية كأساس للمجتمع ، وترى فى إلغاء هذا الحق خطوة ضرورية لبناء المجتمع الشيوعى . وإذا كانت ثمة صور للملكية الخاصة فى هذه البلاد ، فهى صور استثنائية تدفع إلى الاحتفاظ بها أسباب عملية لاستنهاض مبادئ فلسفية .

والنظم الوسيطة فى البلاد التى تعمل على تطوير نفسها سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ، أو البلاد التى زاد فيها ضغط المصالح العامة على المصالح الشخصية للأفراد ، ترى أنه لا يمكن أن تستمر للملكية الخاصة قسماً تقليدية أمام مصالح المجموع ، فتجيز نزع الملكية للمصلحة العامة ، وتتوسع فى هذه الأجازة إلى حد تقرير التأمين كلاً مسلم به فى حدود المصلحة العامة . ولقد قامت الثورة العربية بتقرير مبدأ تنظيم الوظيفة الاجتماعية للملكية الخاصة ، فى دستور الجمهورية المصرية سنة ١٩٥٦ ، ثم فى الدستور المؤقت للجمهورية العربية المتحدة فى سنة ١٩٥٨ . بل إن هذا المبدأ هو الأساس النظرى للإصلاح الزراعى الذى أجري فى سنة ١٩٥٢ .

وإذا نظرنا إلى الإجراءات الاشتراكية الأخيرة من ناحية الحد الأعلى الجديد للملكية الزراعية فى الإقليم المصرى ، أو من ناحية القيود على الحق فى

الإرادة الشعبية فى تطبيق مبادئ الإصلاح الزراعى الخاصة بالحدود العليا للإيجار .

وبرغم وضوح الأهداف الاجتماعية لهذه التشريعات واتجاهها إلى معالجة مشكلة التوزيع ، فإن أهدافها الاقتصادية واتصالها الوثيق بخطة مضاعفة الدخل القوى تزيد من خطرها وأهميتها من ناحية أثرها على رفاهية الأجيال المستقبلية .

وإن المعالجة الجديدة لهذه التشريعات فى مقال مختصر توجب أن تقتصر النظرة الخلة على إيضاح بعض المسائل الأساسية التى اشتملت عليها هذه التشريعات ، وهى مسائل أوضح فلسفتها الرئيس جمال عبد الناصر فى خطابه الجامعين بالقاهرة والإسكندرية فى يوم ٢٧ ، ٢٦ يوليو سنة ١٩٦١ . ونورد هذه المسائل فيما يلى :

• أولاً : الملكية الخاصة

إن أهم أصل للبيان السياسى والاجتماعى فى بيئة ما هو نظرة هذه البيئة إلى نظام الملكية الخاصة ، من ناحية مشروعيتها ، ومن ناحية نطاق هذه المشروعية . أى من ناحية السماح للأفراد بالملك ، ثم من ناحية حدود هذا الملك ، سواء أكان ذلك فيما يتصل بمجموع الملكية أم يتصرف إلى مباشرة الامتيازات التى ترتب على الملكية . وتختلف النظم السياسية والاجتماعية فى نظرتها إلى حق الملكية ومشروعيتها . كما تختلف فى تحديد نطاقها كماً وكيفاً . فالنظم الرأسمالية القديمة كانت تنظر إلى الملكية الخاصة باعتبارها شيئاً مقدساً ، وكان الأصل ألا تضع لها حداً يضييق من نطاقها ، كما أن هذه النظم كانت تعتبر الملكية حقاً مطلقاً للمالك ، فكان له أن يتصرف فى ملكه ويستغله بطريقة تكاد تكون مطلقة .

ثم وردت على هذا الأصل العام قيود فى ظل

الأفراد وبين التحكم في مراكز التوجيه الاقتصادى وأن يحال بينهم وبين الربح الاستثنائى بلاعمل يتناسب مع مقدار الربح . فالبنوك وشركات التأمين تجمع في يدها كميات كبيرة من أموال الشعب تقوم على استثمارها وتحقق أرباح منها . ويؤثر النج الذى تتبعه هذه المؤسسات في توظيف أموالها تأثيراً كبيراً في توجيه النشاط الاقتصادى إلى ناحية دون أخرى . كما أن ما تحققة من أرباح إنما يرجع في الواقع إلى تطور النشاط الاقتصادى في جملة لا إلى نشاط البنك أو شركة التأمين ذاتها . فكان طبيعياً إذن أن تكون هذه الأجهزة الاقتصادية مملوكة للأمة والألا تترك في يد الأفراد . وما يقال عن البنوك وشركات التأمين يمكن أن يقال مثله عن الكثير من المشروعات التى تباشر التجارة الخارجية .

هذا كله من ناحية أهم القيود التى وضعها التشريعات الأخيرة على مشروعية بعض صور الملكية الخاصة وعلى جمع هذه الملكية . أما من ناحية مباشرة المالك للامتيازات المترتبة على ملكيته ، ومنها حتى استغلال ملكه والإشراف على إدارته ، واقتضاء ثمن ما يمكن أن يؤديه هذا الملك من خدمة للاختارين ، فقد وضعت التشريعات قيوداً لمنع الاستغلال ومنع اتجاه الملكية الفردية اتجاهات قد لا تتماشى مع الصالح العام . ومن هذا القبيل ذلك التشريع الذى يقرر مساهمة الحكومة بنصف رأس المال في بعض الشركات ، حتى يكون للصالح العام الغلبة في توجيه هذه المشروعات ، ومنه أيضاً تقرير إشراك العمال في إدارة الشركات حتى يستطيعوا حماية مصالحهم والمصلحة العامة أمام ما قد يتجه إليه رأس المال من تحكم . وكذلك التشريع المحدد لإيجار الأراضي الزراعية ، وهو تشريع وإن كان قد صدر في سنة ١٩٥٢ ، إلا أن تنفيذه قد تراخى بسبب اختلال التوازن الذى ظل سائداً بين

تملك أسهم بعض الشركات ، حيث قررت الملكية العامة كبسلاً كما هو الحال بالنسبة للبنوك وشركات التأمين ، أو بتحديد القدر الذى يجوز للأفراد تملكه في مجموعة معينة من الشركات وتقدير عدم جواز زيادته عن عشرة آلاف جنيه ، لوجدنا أن هذه الإجراءات كلها تتناول مشروعية الملكية من ناحية كميتها وأنواعها .

فن ناحية الملكية الزراعية للأراضى تقرر ألا يزيد الحد الأعلى لهذه الملكية عن مائة فدان في الإقليم المصرى ، وهو حد يعلو بكثير عن الحجم المناسب للمشروع الزراعى في بلادنا ، كما أنه يعلو أيضاً على نظيره في البلاد الأخرى ، بل قد يتجاوز ما يفرضه ظروفنا الاقتصادية والاجتماعية . وعلة تقرير عدم مشروعية الملكية الكبيرة ترجع إلى أن الملكية الزراعية تتضمن دائماً جانباً من السلطة . وقد كان الاختلاط والتدخل كاملاً بين السلطة السياسية والملكية الزراعية في ظل النظام الإقطاعى في مختلف الدول ، واستمرت سلطة المالك الزراعى على العامل الزراعى وعلى المستأجر الصغير في بلادنا سلطة ضخمة ، حتى بعد أن زال النظام الإقطاعى ، نظراً لكبر كمية عرض العمل وقلة مساحة الأراضي الزراعية ، ولعدم وجود أوجه نشاط تقوم مقام العمل الزراعى في القرى . فالعامل الزراعى والمستأجر الصغير ، إما أن يخضعوا لتحكم المالك وإما أن يرحلوا ، وهذا وضع لا يمكن قبوله إذا ما أريد تقرير المساواة والحرية للمواطنين . فلا بد إذن من تحريم الملكية الكبيرة في الأراضي الزراعية ، لأن وجودها يقوض دعامة رئيسية من دعائم المجتمع المتحرر .

وفي تقرير تأمين البنوك وشركات التأمين ونحريم تملك الأفراد لهذا القطاع (وهو ما أخذت به بلاد كثيرة بصورة كاملة أو مقيدة ومن بينها بلاد لا زالت تطبق الأسس الرأسمالية) وكذلك في تأمين التجارة الخارجية ، اتباع لسياً سليم ، وهو أن يحال بين

القطاع العام يميل إلى الاتساع السريع بسبب مشروعات التنمية الاقتصادية التي تنفذها الدولة ، إما من مزاياها ، أو من القروض الخارجية ، أو من تجنيد المدخرات الوطنية . وكذلك يمتد نطاق الملكية العامة بسبب أخذ الدولة بسياسة التأمين . ويكون التأمين لتحقيق أهداف سياسية واقتصادية واجتماعية . أما الأهداف السياسية فتتلخص في الرغبة في الخلاص من السيطرة التي تباشرها الدولة الأجنبية عن طريق ما يقيمه أو يقيمه رعاياها من مشروعات ، أو الخلاص من سيطرة رأس المال الخاص أيا كانت جنسيته على أجهزة الحكم . وأما الأهداف الاقتصادية والاجتماعية للتأمين فتتلخص في الحصول على موارد جديدة لتحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية ، وفي التدخل المباشر في التوزيع ، لأن تأمين المشروعات الغلة لربح يوجد موارد متجددة تنفق في إنشاء مشروعات جديدة . كما أن سيطرة الدولة على قطاع كبير من الاقتصاد القوي يمكنها من أن تتحكم بصورة أسرع في توزيع دخل هذه المشروعات على نحو يحقق التطور الاجتماعي الذي يبتغيه .

وعند ما قامت الثورة في سنة ١٩٥٢ أخذت على نفسها عهداً بأن تحقق الرفاهية الاقتصادية ، وانتهت جهودها في هذا الصدد إلى تنفيذ برنامج تصنيع كبير ، كما أنها وضعت في العام الماضي خطة مضاعفة الدخل القومي موضع التنفيذ . والتوسع الصناعي الذي حدث قد أدى بطبيعته إلى توسيع القطاع العام وسيستمر توسع هذا القطاع كلما أمعنا في تنفيذ الخطة ، كما أن تأمين قناة السويس ، والمؤسسات والشركات الفرنسية والبلجيكية في العام الماضي ، ثم توسع الدولة في مباشرة التجارة الخارجية ، كل ذلك قد وسع القطاع العام توسعاً ضخماً . والتشريعات الأخيرة تصيف إلى القطاع العام عدداً كبيراً من المشروعات لم تكن داخلة فيه .

مركز المستأجر الصغير ومركز المالك وهو اختلال سبقت لنا الإشارة إليه .

والخلاصة أن التشريعات الجديدة لازالت تحتفظ بالملكية الخاصة كنظام مشروع في ظل اشتراكيته الجديدة ، ولكنها حرمت الملكية الخاصة في بعض القطاعات ، كما قيدت من حجم هذه الملكية ومن الامتيازات التي ترتبط بها ، سواء أكان ذلك في قطاع الأعمال أم في القطاع الزراعي . فالتشريعات الجديدة قد وضعت حدوداً أكثر وضوحاً عما كانت عليه في المرحلة الأولى من الثورة بالنسبة لتنظيم الوظيفة الاجتماعية للملكية الخاصة . وهذه القيود الجديدة قد أملت بها تجربة السنوات التسع الماضية ، فالملكية الخاصة لم تؤد وظيفة الاجتماعية على الوجه المرجو في الحدود التي يبينها الدستور . ولكن تنظيم الوظيفة الاجتماعية للملكية لا يعنى القضاء عليها ، ولا يزال للملكية الخاصة مجال كبير فسيح تستطيع أن تنهض فيه بأعباء ومسؤوليات نفيذ الوطن وتخدم المصالح المشروعة .

● ثانياً : الملكية العامة

تؤدي التشريعات الجديدة إلى زيادة حجم القطاع العام زيادة كبيرة . وظاهرة توسع هذا القطاع ظاهرة عامة في ظل مختلف النظم السياسية . فالنظم التي تلغى الملكية الفردية كأساس للمجتمع تحل محلها نظام الملكية الجماعية . أما البلاد التي تتطور من النظام الرأسمالي التقليدي إلى النظام الاشتراكي المعتدل بمختلف صوره فإنها توسع من القطاع العام بتأميم بعض المشروعات الأساسية ، كالصناعات الاستخراجية مثل صناعة الحديد والفحم ، ومشروعات النقل والكهرباء ، ثم مشروعات الوسطاء الماليين ، أي البنوك وشركات التأمين ، والمشروعات ذات الأهمية الخاصة للاقتصاد الوطني مثل التجارة الخارجية في بعض البلاد .

ويلاحظ في معظم البلاد الهادفة إلى التقدم أن

● ثالثاً : العدل الاجتماعى والتنمية الاقتصادية

إذا كانت غاية العدل الاجتماعى أن ينال كل منا بقدر عمله ، فإن التضامن الاجتماعى يفرض على كل منا أن يتحمل من الأعباء بقدر طاقته ، وقد أكدت التشريعات الجديدة هذه المبادئ التى قررها دستورنا المؤقت . ويتضح هذا التأكيد من التشريع المقرر لإشراك العمال فى أرباح المشروعات بنسبة ٢٥ ٪ من الأرباح القابلة للتوزيع ، وفى التصميم على تنفيذ قانون الإصلاح الزراعى من ناحية وضع حد أعلى للإيجار ، كما يتضح من التعديلات الجديدة التى أدخلت على تشريعنا المالى بزيادة سعر الضريبة العامة على الإيراد ، والارتفاع بها إلى ٩٠ ٪ بالنسبة إلى الدخل المرتفعة ، وتعديل شرائح الضريبة على العقارات المبنية ، وكذلك يتضح من تحديد حد أعلى لما يتقاضاه أعضاء مجلس الإدارة فى الشركات .

ويلاحظ أن التوسع فى التوزيع لصالح الطبقات الفقيرة ، إما بزيادة نصيبها من دخل الأرضى الزراعية ، أو بزيادة أجورها فى المصانع ، أو بالتوسع فى نظم التأمين والمعاشات ، أو بزيادة الخلفعات التى تقدمها الدولة مجاناً لتوفير الخدمة الصحية ، والتعليم ، والسكن الرخيص ، ووسائل الترفيه عن المواطنين ، يثير مناقشات طويلة حول انسجام هذه الإجراءات مع احتياجات التنمية الاقتصادية . فيقال فى هذا الصدد إن التنمية الاقتصادية السريعة تحتاج إلى زيادة معدلات الادخار والاستثمار بزيادة استثنائية ، أى أنها تحتاج إلى وضع القيود على الاستهلاك . فإذا ما توسعنا فى الإنفاق على إشباع الحاجات المادية والمعنوية لعامة الشعب قصرنا مواردها عن أن يفيض من ثمارها قدر كافٍ للاستثمار . ويلاحظ على هذا القول أن كثيراً من صور الإنفاق الذى يبدو فى نظر البعض غير منتج ، أو قليل الإنتاجية ، كالإنفاق على تحسين

التغذية ، والرعاية الصحية ، بل الرعاية النفسية للمواطنين ، اتفاق قد تزيد إنتاجيته فى الأمد الطويل عن الاستثمار المادى ذاته . هذا فضلاً عن أن خطتنا الاقتصادية قد نبئت فى بيئة كانت تعاني منذ وقت قصير من أسباب الاستغلال ، كما أنها لازالت تعاني من انخفاض كبير فى مستوى المعيشة . لذلك فلم يكن من المتصور ، سياسياً واجتماعياً وأخلاقياً أن توضع خطة للتنمية تقوم على أساس استغلال الطبقة العاملة ، وإلا لما أشاعت هذه الخطة جو الإيمان الشعبى الذى يعتبر وجوده شرطاً أساسياً لنجاحها . وإذا كانت التشريعات الأخيرة قد اقتطعت جزءاً من الدخول والثروات الكبيرة وضممتها إلى القطاع العام ، فإن من بين الأسباب المبررة لهذا الانقطاع تيسر تحويل الخطة مع رعاية مبدأ العدل الاجتماعى بزيادة نصيب الطبقات الفقيرة من الدخل القومى .

● واجهنا نحو مستقبلنا

بداً ما أثبتت به التشريعات الاشتراكية الأخيرة من تطور أساسى فى نظمنا ، وما أدت إليه من مشاركة جماهير الأمة فى معركة التحرير الاقتصادى والاجتماعى . فالملكية الخاصة ظلت محترمة فى حدود مصالح الجماعة ، وقد تقرر تعويض عادل لمن أتمت أموالهم أو نزعت ملكية أراضيهم . والملكية العامة أصبحت تكون قاعدة راسخة يمكن أن تركز عليها برامج التنمية الاقتصادية والاجتماعية ، وأن تكون سباجاً دائماً لحركة التحرير الوطنى من أن ينسلك منها تكتل المصالح الخاصة فى صورة تنافى وصالح الجماعة . وقد أصبح العدل والتضامن الاجتماعى وتكافؤ الفرص شعاراً أساسياً تدافع عنه الثورة بقوة وعزم .

ولعل أهم ما طرأ على حياتنا من تطور نتيجة للإجراءات الثورية الأخيرة أمراً :
الأول : أن التشريعات صدرت متشابهة بالنسبة

جتماعياً جذيراً بالتسجيل والتنمية . أما تسجيله فتلك وظيفة المؤرخ والفنان ، وأما تنميته فتتحقق بتفانياً في إخراج المبادئ التي اشتملت عليها التشريعات الأخيرة إلى حيز التنفيذ والحفاظ على الروح الكبيرة التي أملتها . وفي هذا مجال كبير لتسابق الفنانين والفنانيات بل تسابق أفراد الأمة بجميع طبقاتها .

إن ازدهار مستقبلنا يتوقف على مدى تضحيتنا لجعل الثورة الاجتماعية حقيقة واقعة ، وهو ما يقتضى منا أن ندأب على تطوير أنفسنا ، وأن نحل فيها الإيثار محل الأثرة والتنازع مكان الطمع ، وأن نكسب على العمل بروح من يفى من أجل المجموع لا من يستغل المجموع من أجل شخصه .

إن التطوير النفسى والعقل هما الضمان الوحيد لاستمرار تطورنا السلمى صوب الرفاهية المادية والمعنوية في من ظل المحبة والإخاء والتضامن .

لإقليمى الجمهورية ، وبذا تأكدت الوحدة الوطنية تأكداً كبيراً . فقد ظلت السياسة الاقتصادية والاجتماعية في الإقليمين منذ تحقيق الوحدة السياسية بينهما لا تسير على نسق مماثل . فكان الإقليم الجنوبي أكثر إمعاناً في سياسة التخطيط الاقتصادى والاجتماعى من الإقليم الشمالى بسبب اختلاف التاريخ الاقتصادى للإقليمين . أما اليوم فقد وجدت الثورة الاجتماعية بينهما .

أما الأمر الثانى فيتجلى في الإحساس الصارخ بأهمية ما نتخذ من إجراءات . فقد أحس من وجهة إليهم الإجراءات الأخيرة أن تغيراً أساسياً قد طرأ على المجتمع العربى ، وأنهم لم يعودوا يستطيعون السيطرة على مصائر الشعب . وأحس من شرعت الإجراءات من أجلهم أنهم أصبحوا أصحاب حق وليسوا طلاب صدقة .

لقد خلقت الإجراءات الأخيرة جيواً نفسياً



قمة الهدى النورى

بقلم: أنور المعداوى

« من فوق قمة الله النورى التى رفينا إليها الزعم البطل فى الأيام الأخيرة ، نستطيع عبر رؤية اليسر والتخيل أن نتطلع بعمقنا وإيماننا إلى مجتمع القرب . المجتمع الذى يتسرو من اللذ ويتخلص من القنقة وترتفع فيه العريس وتستبصر عليه النجم . المجتمع الذى يقوده رجل خرج من بين صفوفنا ، ابن جيلنا وأبو الأجيال المقبلة ، صانع الأول لحاضر هزائمه الطريق إلى المستقبل ، وأستاذ مدرسة الأخلاق الذى يصاهر منذ تسعة أعوام فى مبنى الحب والمساواة وإسماء الآخرين »

<http://archivebeta.saknhi.com>

وما تلاها من تعديد لعالم المجتمع المنتظر ، أن الرئيس قد أوشك أن يضع نقطة الانطلاق ويعطى إشارة الزحف ، ولهذا فهو ينثر اللافئات المضيئة على جوانب الطريق ،

كان مصدر الشعور العميق أن الشرفاء من أمثال عبد الناصر ، لا يعرفون فى علاقتهم بالجماهير غير لغة واحدة ، تلتق حروفها من قرار العقيدة ويتوجه مدلولها تحت ضوء الحق . من هنا تشق أنفسهم مجرى الأحداث لتفصح لكلماتها مكاناً فى عالم الواقع ، وتعمل الأحلام إلى حقائق ، وتندفع بالمد النورى إلى أقصى مداه ! .

هذا التأثير الذى ضمتج وجوده بكل نفحة من عبر أرضنا الطيبة ، وعاش بكل ذرة فى كيانه تجرية الجموع ، وأحب حتى العشق كل ما هو

« إن لم يكن من أجل حياة أفضل ، فإذا يريد الإنسان من كل تعب تحت الشمس ؟ ما جدوى كل عنائه ، ولماذا يروح ويحىء ويعانى ويتساقط منه العرق ، ويحقق قلبه بالضحك والبكاء ، ويعتمد حتى الغليان بالأمل العزيز . . . إن لم يكن من أجل توفير وجود يمارس فيه كل ما هو نبيل ورائع وإنساني ؟ ! »

هذه الكلمات التى طالعها الناس فى الصفحة الأولى من العدد الماضى من « المحلة » قالها الرئيس جمال عبد الناصر وهو يرسم الخطوط الرئيسية للمجتمع الجديد . . . كانت بداية لوثيقة من وثائق الشرف المتبادلة - فى أخطر المناسبات - بين ضمير القائد وبين وجدان الشعب . ولقد شعر كل الذين وقفوا عند هذه الكلمات

من الفاقة ، وترتفع فيه الروموس وتسيطر عليه
القيم . . المجتمع الذى يقوده رجل خرج من بين
صفوفنا ، ابن جيلنا وأبو الأجيال المقبلة ، صانع
الأمم للحاضر ورائد الطريق إلى المستقبل ، وأستاذ
مدرسة الأخلاق الذى يحاضر منذ تسعة أعوام فى
معنى الحب والمساواة وإسعاد الآخرين ! .

إن المثقفين قبل غيرهم ، يقدرون ضخامة الدور
الذى لعبه عبد الناصر فوق مسرح حياتنا الجديدة ،
ومن وحى هذا التقدير يتركون أى لحظات مضية
يعيشها واقعيهم ، وينطلق من قلب هذا الواقع كراكر
إشعاع فكرية تنبع ثقافة المجتمع الاشتراكي
بطابع اتجاهاته ومبادئه هؤلاء المثقفون الذين حيّاهم
بالأحسن ، وبالفضل ، وأخرجهم من قصص
الانهاك ليضمهم فى ساحة تقديره ، يسعدهم من غير
شك أن يسمع كل الناس من صاحب اللغة الواحدة ،
حقيقة دورهم فى ركب التحرر ومدى سعيهم فى
طريق الكفاح ! .

باسم كل المثقفين نحيه . . تحية الحب له
والقهر به ، ككثير جعل شعاره العدل ودمتوره
الإنصاف وعقيدته السلام والهدية . وكحاكم بدأ
بنفسه قبل أن يبدأ بغيره . . لقد أمم كل ما يمتلك من
ثروة لصالح المجموع ، إن ثروته الضخمة هى
وجوده . . وجود إنسانى نادر المثال ، وهبه عن
طيب خاطر لأحلام الكادحين ! .

سلام عليه فى كل عيد من أعياد الشعوب وكل
موكب من مواكب الحرية ، وكل ساحة عدل
تعرض فيها قضية الإنسان ! .



رفيع وقيم ، لم يتخاطب يوماً بغير هذه اللغة التى إذا
قررت اليوم نفلت فى القصد ، لتستل من الأفواه
المريضة كل مراورة الشك . . بوقليم إلى هذا كل
علوية اليقين ! .

أى كلمة قلنا بالأمس ولم تتحقق ؟ لقد قرر
منذ أن قام بأعظم انتفاضة ثورية فى تاريخنا
الحديث ، أن يواجه الاستعمار والرجعية والإقطاع
وسيطرة رأس المال . وفى كل معركة خاضها كان
أشبه بفارس من فرسان الأساطير . . محارب فى
أكثر من جبهة ، ويلاقى أكثر من عدو ، وتبدو موازين
القوى وكأنها فى غير صالحه . لم يكن فى جمعبه
أحياناً غير العقيدة ، وغير ما يؤمن بأنه حق
وعمل وملاذ للحرية . . ومع ذلك ، فقد كان
يعطى صهوة السكامة الشريفة وبهاجم ، ويمتشق
إيمانه وينتصر ! ! .

من فوق قمة المد الثورى التى رفعتنا إليها
الزعيم البطل فى الأيام الأخيرة ، نستطيع عبر رؤية
البصر والتفكير أن نتطلع بعيوننا وأفكارنا إلى
مجتمع الغد ، المجتمع الذى يتحرر من اللد ويتخلص

دراسات
في الرواية
المصرية

أبراهيم الكائنات... حورونابج في الخلد!



بقلم : الدكتور علي الراعي

- ١ -

قال إبراهيم للصحراء ، وهو يضرب فيها ،
ويطوف في غياطها : « كم توهنتك وجهاً مستعاراً يبدو
فيه « الوجه الأعظم » متنعاً ! ولكم وقفت أدق رملك
بقدي وأفحص فيه بمصاي وأدمم كالذي يريد أن
يرقيقك بالزائم ليشفيك من هذا السحر الذي ضرب
عليك وألزمك المحل . ولقد أعجب في الليالي القمرء
كيف لا تجسرين وتنفضين عنك هذه الرمال ، وتبرزين
للشعر الذي يباييك صوه وينام على صدرك المنموح ،
في مثل وشي الرياض تنفخ روحاً ورصاصاً ، ويتداعى
الطر على أيكك إعلاناً ، وتهدل أغصانها فتسمو وتفس
الأرض أحياناً ؟ »

وقالت الصحراء لإبراهيم ، وهو يقتلع منها رجليه
اقتلاعاً ، إذ غيظ في الرمال والريح تجذب منه أطراف
الرداء :

« بدي لو تماسكت حباتي . وثبتت ذراتي ،
ولانت مواطئي لقدميك . ولكني مثلك لا حيلة لي فيا
قضي به » .

هكذا وقف إبراهيم أمام الطلمس يريد أن يحل
معياته ، ويفتح أبوابه ، ليدلف من صحراء الحياة
إلى جنة يتمثلها في خياله ، يمد إليها يده فلا تعود إلا
بقبض الريح ..

وقف وكل عتبه أدعية يندم بها ، وروح مبددة



وتكلفة من أمره عسراً ، فهي تقسره على أن يفكر في غير نفسه ، وأن يكسر — ولو للحظات — القيود التي غل بها يديه وقلميه ، والتي تهبط به إلى الحفرة في كل مرة يجهد أن يرتفع عن قاعها .

وعرف إبراهيم شوشو . . فتاة كالوردة في غفلتها وشذاها ، وجلفها البكر . واصطدمت علاقتهما حاجز اجتماعي صلد . فبدلاً من أن يقيم إبراهيم في مكانه يحاول أن يكسر الحاجز ، أو ينقب جداره ، أو يتخطاه ، أو — في القليل — يدور حوله ، هرب بنفسه الشقية المبهدة ، وسر هربه — كالعادة — وراء كلام جميل ، يفتح السذج وأسرى المواقف والأوهام الفاتنة ، ولكنه هباء وراه هباء . .

قال إبراهيم لشوشو وهو يمهّد للفرار من الموقف الصعب :

« بقي أن هذه السياه ليست مجموعة للإنسان مهما تكن كهيئة ~~الرجل~~ ~~الذي~~ ~~لا~~ ~~شيء~~ في الأرض أو في السماء مجهول لهذا المخلوق الذي يحسبه الفارغون مركز الدائرة ومحور الوجود ؟ بل ليس أقدر من هذه السياه على إشعار الإنسان ضآلته أو لاشيئته إذا شئت » .

وما دامت السياوات أعظم من الإنسان وأجل شأنًا ، فأى ضرر في أن يهجر في فتاة ، ويعرض عنها ؟ ما الذي كان جهاً جديراً أن ينتج للناس على أية حال ؟ سعادة ؟ أى قيمة لها ؟ إننا : سعدنا أو شقينا ، سنذهب كما ذهب من كانوا قبلنا . ستومض في الدنيا عيون غير عيوننا ، وتحقق فيها قلوب أخرى وترهق عقول جديدة . . على حين نعود نحن ، كما سيعود كل شيء ، قبضة من تراب .

كل شيء باطل ، وقبض الريح . وعلى هذا فلا جدوى هناك من الموقف الثابت ، والرأى المناضل ، والرضا في التغيير .

وتحمده شوشو ، في كثير من الاستحياء أن يفعل

ترنو للحياة والموت معاً ، وأسئلة كثيرة تلعبه وتسفع حبه ، وأفكار مبعثرة تربطه بالذلة والألم ، وتدفق معه أبواب المجهول ، سائلة عن الصدفة والتصميم ، ولحوت وانخلود ، وسر الإله المكنون ، ودور المرأة في التهام مواهب العياقة وتسخيرها لمطالب الزوجة والبيت والأولاد .

رأى إبراهيم في الصحراء أرضاً مسحورة ، كتب عليها العقم ، فلا تنجب ، وأريد لها أن تليد ذرات كثيرة ، فلا تستطيع أن تناسك . ووجد في هذا الوضع المقيّد ما يقرب من وضعه هو المقيّد المبدد .

فهو في رأى نفسه عود نابت في الخلاء . وهو يسأل نفسه في ختام الرواية ، ماذا تفعل إذا هبت على هذا العود ريح هوجاء مجنونة — أثراً بلين أم يتقصّف ؟

وواقع الأمر أن إبراهيم لا يفعل هذا ولا ذاك . هو لا يبلن طبعاً ، لأنه لا يخرج له من الآزمة بلين على هدى منه ، وهو أيضاً لا يتقصّف لأنه عود ~~أصعب~~ ~~أصعب~~ من أن يبدى مقاومة ما يتقصّف على إثرها .

لأنه يتبدد ويتلاشى ، وتنتهى الرواية وقد اختلى دون أن يترك أثراً نستطيع أن نقفوه . وهو أمر لا مفر له منه .

إن هذا الاختفاء هو التجسيد المادى للهزيمة التي منى بها إبراهيم في كل مقابلة له مع واقع غير واقع نفسه .

واجه إبراهيم علاقة عمارى ما لبث أن هرب منها بدعوى صيفة : تلك أنها لن تلبث أن يهجر رجلاً آخر عملاً عليها حياتها ، وأردف أنه أشد تواضعاً من أن يفترض أن ماري — من دونه — ستنهب حياتها هباء . فن هو حتى تشغل نفسها به وتشيح بوجهها عن الدنيا من أجله ؟

وكان إبراهيم بهذا يستر جيبه وضعفه ، وفرقه من أن يحمل مسئولية ما . إن المسئوليات تهبط كاهله ،

شيئاً ليكسر الحاجز السخيف الذي يفصلهما فتقول :
 - ولكن ألم تعرف - ألم أقل لك - أن ما تبغى
 عسير لا يقع في الإمكان ؟
 وكانت تمنى زواجهما .

« فتار » البطل ، واندفعت من فيه هذه الجم :
 - أعرف ؟ من أين لي علم هذا ؟ كل ما أعلمه
 أن أهلك حمقى وأنهم يضحون بك في سبيل أختك . .
 لا تضغى بك على فئ ! دعيني أتكلم ! إنهم يحولون
 دوننا تقدماً لما عليك ، وقد علموا أنك في لا حميد عن
 ذلك !

كأنما كان ينقص شوشو معرفة هذا ، وكان
 وقوف أهلها في سبيلهما أمر يخص هؤلاء الأهل
 وشوشو فقط ، ولا يتعلق بإبراهيم كذلك .

ما على إبراهيم إلا أن يشرح ما ليس بحاجة إلى
 شرح ، ويعلم أن شوشو له لا حميد عن ذلك ، ثم
 يسافر في الصباح التالي إلى الأقصر ، لكي ينهى واجبه .
 « ولا بعد ذلك أن يتحدث عن الكرامة المهضمة ،
 والكبرياء المحجور ، وهو مقتنع بصديق حديثه وسلامة
 موقفه . فإن إبراهيم - كغيره من الأبطال الرومانيين -
 لا يمكن أن يتغير ، بل على العالم المحيط أن يبدل من
 شأنه حتى يتلاءم وجوه البطل الكبير .
 فإن لم يتغير المجتمع ، فقد حق عليه الغناء .

...

وفي الأقصر عرف إبراهيم ليلي ، وأحبته وقال
 هو إنه أحبها . وجهدت ليلي أن تسقيه حتى تنثني ،
 وأن تمطيه حتى ترضيه ، ومع ذلك فقد كان غيل إليه
 وهو مستلق إلى جانبها أنه يستطيع أن يرى الكون وأن
 يقلبه ، عتقلاً في جسم جميل ، ولا يستطيع أن
 يستحوذ عليه ، ولا يجد سيلاً لأن يجعل استيلاءه عليه
 كاملاً .

وسأل نفسه : « لماذا يعجز الإنسان عن الاستيلاء



من الحب ، ومن العداة . إن هذه جميعاً أشياء ثابتة
محددة ، وشخصية إبراهيم لا تعرف الثبات ولا تفره .
بل هي تفر منه فراراً لأنه يهدم الشخصية من أساسها .
إبراهيم شخصيته سائلة ، لا تهوى الخواجز ، ولا
تهفو إلى القيود . وهي لهذا كالزئبق لا يقر لها قرار .

لا جرم أنها لا تحقق شيئاً ، ولا تقضى في أمر ،
فلذا ما انتهت الرواية التي تضمها اخضت كما تخفى
قطرات الماء بين رمال الصحراء العطشى .

• • •

ونعود إلى هذه الصحراء العطشى التي اتخذها
إبراهيم رمزاً لحياته — هذه الأرض المسحورة التي كان
يمكن — لولا الظلم — أن توثق ثماراً دانية .

هذا الظلم سوى إرادة إبراهيم المشلولة ، التي
تحيل أرض حياته صحراء مجبدة ، وكان جديراً بهذه
الأرض أن تبذل له الحب والفر والظل الطليل .

وقد شلت إرادة إبراهيم لأنه منذ البداية ، قد
قطع على نفسه طريق العمل ، وحرّمها سلوك السبل
المؤدبة إلى حياة نابضة صاحبة . هي وحدها — لا أذعته
ولا ثنائمه — كانت خليقة أن تفتح أمامه أبواب الجنان

فلقد أهدى إبراهيم حياته لنفسه ، وقال إنه من
أجل هذه النفس مجي ، وفي سبيلها يسعى ، وبها وحدها
يعنى طائفاً أو كارها .

فأى نضوب بعد هذا النضوب ؟

لو كان في الإمكان حقاً أن يعنى المرء بنفسه فقط ،
ثم ينجو من العقاب ، لطابت نفوس كثيرة ، تهوى
نفسها ، ولا تنفك قط تنتظر في مرآة الذات .

ولكن عقاب من يهوى ذاته عقاب قديم معروف
— إنه العقم والخراب — وكان الطبيعة تقول لمن يعبد
نفسه : اذهب ، فتمتص بها وحلك ، فلن يولد لك نمر
يشاركك فيها ، ولن يكون لك أثر يربطك بشيء غيرها
تريد نفسك ، فهي لك ، وهذا شر الانتقام .

على جسم جميل واحد ؟ لماذا يشعر أن وراء ما ينال ،
شيئاً آخر يشبه ويراغ ؟ شيئاً آمناً وأمتع ؟ أم هي
طبيعة الحب الخفيفة الماكرة ، أم هذا سر المرأة وصورها ؟
وتالله ما أضرأ هذا الجسم الذي يشع في نفس الرغبة ،
علواً وسفلاً ؟

واسودت نظراته . . .

فهذا هو إبراهيم قد نال ما أراد ، فانقلب كالطفل
يشكو ويصخب ، لأنه ليس وراء ما نال شيء آخر
يشبه . . .

فما جدوى الحب إذن ، إذا كان الشبع منتهاه
وغايته ؟

لماذا لا يفضى الحب إلى الاستحواذ الكامل — أى
الامتلاك القائم على تداعل الذرات ، والالتحام التام في
نسيج المحبوب ؟ لماذا لا يؤدي إلى فناء الذات في
الذات ، وانتقال الذاتين إلى الكل الأكبر ، الذي يسمى
إبراهيم وراءه كما يسعى المجهد المطشان وراء السراب ؟
لماذا لا يؤدي الحب إلى الفناء ، وهو الهدف
الأكبر والوحيد الذي يسعى إبراهيم وراءه سعياً جاداً ،
منابراً ؟

يكون إبراهيم في موقف البذل المتبادل ، أو
التعاطى ، كما يسميه هو ، فيذكر ضالة الإنسان ،
وهوان شأنه أمام صحراوات الفضاء ، وفيافي الفراغ ،
فيعدل عن الحب ، أى عن الحياة — ويذكر الفراغ
أى الموت . يهجر الشكل المحدد والوضع المخصب ،
وضع الحبيب مع الحبيب ، ويذكر اللانهاية ،
والمجهول ، والضياء وسط عالم لا يعرف الأشكال .

إذا حرم إبراهيم الحب ، أو أعطيه غير خال من
من الكدر سخط . وإذا سقى الحب صافياً رقرقاً زهده
وضاقت به نفسه ، وآثر الفرار . إنه شخصية هدامة ،
ما تبني حتى تدمر ، وما تبصل حتى ترتد ، فهي في
فزع دائم من كل شيء ، من الوصول ، ومن الفشل ،



الطموح وحسب ، ولكنه التفكير غير المؤدى ،
والطموح المستحيل التحقيق .

تفكير من يريد أن يتخطى الصحراء إلى الجنة بلا
عمل ، مع أن كل الفارق بين الجنة والصحراء أن
الأولى أرضية قد أحصاها العمل ، والثانية تشقى لأن في
العلم أناساً مثل إبراهيم يكرهون ولا يعملون ، ويسخطون
ولا يتقدمون خطوة واحدة لإزالة أسباب السخط ،
ويرون الناس أمامهم ، فيكفرونهم ، ويشككون لأنهم
لا يستطيعون أن يضمّنوا حبيهم . فإذا تصادف وقع
هؤلاء من محبتهم مجاناً ، وبلا مقابل ، ارتعدوا خوفاً
من الوقوع في أسر العاطفة — أسر الوضع المحدد الذي
حرمهم نعمة الشكوى والردد ، والفرار إلى الفراغ .

— ٢ —

في التفكير

قال إبراهيم وهو يفكر في ثالث قلبه :

« عجيب .. عجيب .. حين أذكر ما رأيت أحس
سلوة القوة ، وصيال العزم وعتو الجبروت ، وأنصوّر
شوشو فأحس وقار التجربة وسمت العلم وأمة
الشيخوخة وحنو الأبوة ، وأكون مع ليلي فأراني كأنني
أتم رقصة الحياة على إزعاق الشباب .. عجيب .. عجيب .. »

ويفرح عابد نفسه ، وينكفى عليها ، « عابداً ،
متنبلاً .

ثم لا يلبث حتى يهدم من حوله المعبود ، وتتساقط
أحجاره . وينظر العابد من بين الركام فإذا حوله
صحراء خالية ، قاسية . صحراء العقم والانقطاع .
وإذا هو عود نابت في خلاء بلا تربة ولا جنود ،
يوشك أن ينكسر لدى كل هبة من هبات الريح .

...

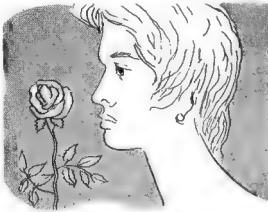
ولكن إبراهيم قد رضى بالزواج من ليلي ، وأعلن
النبا للناس ، ثم كان أن هجرته هي ، وولت هاربة .
فكيف بحسب هذا الموقف على إبراهيم ، لا له ؟ أليس
في الزواج ارتباط ، وتقدم لحمل التبعة : وتماقد على
النهوض بها ؟

لقد صُرفت ليلي من إبراهيم حين عرض أن
يتزوجها — صُرفت به مظهره ، وصُرفت روحه على
سمعيه أبناء ماضٍ ضيف ، وقصصاً على رجال كثيرين
قبلها وتعرفوا إلى جسدها في ظلام السيارسة ، وبعد
انتهاء السهرات .

كانك شككت ليلي في قدرة إبراهيم على « تجشم
متاعب الزواج بلا كلل أو ملل » ، ثم مضت خطوة
أخرى أكثر حسماً وإيجابية ، لإيقاظ حبيبها من النخ
الذي نصبه لنفسه ، فهجرته من فورها ، وتركت له
رسالة تدعى فيها أنها قد ملته .

ومن لبنان ، وبعد عام ونصف عام من فرارها
من الأقصر ، أرسلت تشرح له حقيقة موقعها منه . إنها
تحب ما تزال ، ولكنه غير قادر على أن يحب أحداً . إن
كثرة التفكير قد أشابت نفسه ، وإدماها الطموح قد
أضنى نفسه وأتعب عقله .

ولو شامت ليلي لأضافت أن ما أضنى إبراهيم
وأسقمه ، ليس هو التفكير في حد ذاته ، ولا هو



الحياة . ولكن إبراهيم ما يلبث أن ينس أن الزهادة ضرب من رفض الحياة ، وأنها قد تكون متنجي ، ولكنها في الوقت نفسه يأس ، وأن السعادة لا تجنى في الحياة بأن يرد المرء يده ، بل أن يمدّها إلى التّمار بجذنها .

وهنا نرى المؤلف المصباح الثالث ، فلماذا بنا بلزاه إبراهيم وإلى أولها يتسرب عن طريقها من نفسه ، ويظنّ بن أحفادها نور ذكائه ، ويرقص ولذاها رقصة الحياة .

ويتمهي عرض اللوحات الثلاث ، فتتمهي الرواية أو تكاد ، ونخرج نحن من رؤيانا لها وقد ثبت في نفوسنا شخص واحد هو إبراهيم ، ومعنى واحد هو حيرة إبراهيم الدائمة ، التي لا يتطور منها قط إلى أحسن أو أسوأ .

إبراهيم في الرواية هو هو ، لا يتغير ، وحوادث الرواية القليلة وأفكارها الكثيرة كلها مسخرة لخدمته . المؤلف لا يخلقه ويقدمه لنا انطباعاً وراء انطباع ، وموفقاً أثر موقف وفكرة تصطرع مع فكرة ، ثم نمواً لهذا كله ، وانتفاضاً بالحياة يجعل الشخصية تستوي أماناً كبيرة كالحياة ، بل هو يقدم لنا منذ البداية لوحة متكاملة تمثل الشخصية ، ثم لا تزال ريشته تتناول الضوء والتفاصيل والخلقية في اللوحة ، بحيث تتغير

هذه « الأوضاع » الثلاثة التي يبرزها المألوف في روايته « إبراهيم الكاتب » تحدد شكل الرواية من ناحية البناء الفني ، كما تعين لونها بين الروايات .

فهى ذلك النوع من العمل الفني الذي يعتمد أساساً على شخصية كبيرة بارزة يقوم العمل كله من أجلها . من أجل إبرازها وإلقاء الضوء عليها ، وتخدمها فنياً وفكرياً ، بصرف النظر عن مصالح الشخصيات الأخرى ، وبغض النظر كذلك عن تسلسل منطقي في الحوادث أو في تصرفات الشخصيات .

فهدف المألوف من « إبراهيم الكاتب » هو خلق شخصية إبراهيم ، وإبرازها ، وإيضاحها للناس . ولهذا الشخصية عند الكاتب مفهوم واحد ، ثابت ، مطلق . لا يتغير ، وإن تغيرت المواقف التي يجد فيها نفسه . والأشخاص الذين يتعامل معهم ، إن لإبراهيم لدى المألوف معنى بعينه ، لا يتغير ولا يمكن أن يتغير دون أن تنهار الرواية من أساسها ، ذلك المألوف هو الضمير ، والجري وراء ما لا يمكن أن يتصور هو الحركة الدائمة والسعي وراء أوهام النفس الجميلة ، التي ما إن تنكشف منها وهم حتى يقوم مكانه وهم آخر يدانيه فتنة وخواء . ولذا شئنا أن نصور لأنفسنا شكل الرواية أو

بناءها . فقد وجب أن نفكر في لوحات فنية ثلاث ، موضوعة على التوالي على جدار مظلم ، تحت كل لوحة مصباح . ينير المؤلف أول المصابيح فترى إبراهيم مع ماري : « ماري الضعيفة التي تشعره بقوة ، المذخنة التي تؤكد له قدرته على القهر وتبرز له لذة الغلبة وممتعة السيطرة ، فينقسم ويود لو أنها إلى جانبه ، ليحس إليها إرادته وليشمر بلذة الإسراع إلى الإجابة ، والامتثال .

وينير المؤلف المصباح الثاني . فنجد إبراهيم مع شوشو ، تسبيح سذاجتها ، ويمثل له حبه لها كآلة زهادة لن لم يجد لعلته نفسه شفاء في الرياء والضرب في زحمة



الجمال وحى . وأن الحب لا أدرى ماذا أيضاً ؟ ولكن
ألا تسمح لي أن أسألك ما وحى الأزاهير الذى يذكى
أنفاسي ؟ أو كيف تغدو الأشجار وقافة الفصن فيحاء
البحار ؟ أو أين وحى الينوع فاضت به الأصلا ؟
لا بأس . غن يا عبد الأيام وألعوبة الليالي ! » .

ومن الجملة تلك أيضاً ما يلور من حوار بين
إبراهيم وسوشو حوال الفصل السابع من القسم الثاني
من الرواية . وخاصة ذلك الجزء الذى يتحدث عن
السماء وعصر الفضاء وفتنة النجوم : وضآلة الإنسان
بإزاء الكون .

عل أن أروع الأمثلة على الإطلاق وصف
إبراهيم للصحراء فى الفصل الأخير من الرواية (الفصل
الثانى - القسم الثالث) . فإن هذا الوصف يتخطى
مرتبة التعبير الشعرى العادى ، ويصبح رمزاً على موقف
إبراهيم من الحياة ، وبهذا يتخذ مكانه بوصفه واحدة
من القسيمات الرئيسية فى شخصية إبراهيم على نحو
ما أسلفنا فى تحليل تلك الشخصية .

غير أن أفكار إبراهيم لا تلقى دائماً مثل هذا
التصويب الناضج من التضمين ، الذى يؤدى وظيفتين
فى وقت واحد : واحدة فكرية والأخرى فنية .
فكثيراً ما تقوم هذه الأفكار إقحاماً على نسج الرواية ،

هذه جميعاً ، وتبقى الشخصية الرئيسية كما هى .

ويستعين المازنى فى رسم شخصية إبراهيم بوسائل
فنية متباعدة ، بعضها يرتفع إلى مستوى فنى لا بأس به ،
وبعضها ناطق بالساذجة وقلعة العمق والاختبار .

فن النوع الأول الوقفات الكثيرة التى يقفها إبراهيم
أمام سر مستغلق ، أو حدث عاطفى كبير ، أو أثر
جليل من آثار الماضى . هنالك يطلق إبراهيم لأفكاره
العنان . وهى أفكار يحسها بعمق وعاطفة ، وتركيز ،
يرفعها فى غير مكان إلى مرتبة الشعر . من ذلك ما يلور
من حوار بين إبراهيم ونفسه فى الفصل الخامس من
القسم الثانى ، حول الحب والعقل ، والجمال ، ودور
الفنان فى الحياة ، هل هو دور العندليب يغنى وقد أسند
صمده القريح إلى شوكه الوردة ، أم هو دور النمر
يرفع الطرف فى سماء الفكر ؟ هنالك تقول له نفسه :

« ولكنك عبد الحياة . عبدها الباكي الشادى
بغناؤه الذى لا يعجب الأحرار والظالمات . وأحسب أنك
معتور إذا بكيت أسارك وحاولت أن تخلصى من
صنك . لا بأس ، ارسل صوتك ليؤديه الصدى
مقطعاً ! نعم . غن ، وتسل كما يصيح الصبي فى
الظلام ليطرد عن نفسه أهاوف . واحلم -- على الرغم
من الرق والأمر -- بالخواود . وغالط نفسك وقل إن



كبيرة أو قليلة له بالأساطير اليونانية . ومع ذلك فإن إبراهيم لا يعفيه من استعراض معاوماته أمامه في هذا الصدد فيحدثه في أوائل الفصل عن الفرق بين يوليسز وتلياك ! وهذا هو أحد مظاهر الالتفات الذي يشوب الرواية عامة ، والذي يأتيها نتيجة مباشرة لإخضاع المازني الحركة المادية للرواية لحركتها الفكرية . فمن المهم عند المؤلف أن تصل إلى القارئ مجموعة بذاتها من الأفكار والآراء . وهو في سبيل أن ينجز هذا لا بهم باختيار الموقف المناسب أو الشخص المناسب لحمل هذه الآراء .

هو مثلاً يسند للشيخ علي ، في أول هذا الفصل نفسه كلاماً وأفكاراً أعلى من مستواه بكثير ، وأجدر أن تسند إلى إبراهيم نفسه ، وهو قمة الرواية من ناحية الفكرة . ولكن المازني لا يأبه بالمعقولة في سبيل ترديد الفكرة ومحاولة إيصالها .

ولعل القارئ ما يفعله المازني في هذا السبيل ، وما يلقى نوراً كثيراً على طريقة المؤلف في كتابة الرواية - إنه لا يتردد في تضمين « إبراهيم الكاتب » أجزاء من كتابات له سبق نشرها بنصها في كتاب : « قبض الريح » . ففي صفحات ١٩١ - ١٩٨ من « قبض الريح » (١) ، وتحت عنوان : « كأس علي ذكرى » نجد ذلك الموقف الجميل المثير الذي يدور بين إبراهيم وليلى في « إبراهيم الكاتب » في الفصل السابع من القسم الثاني . نجده بهامه مع شيء طفيف جداً من التقديم والتأخير .

وفي صفحات ١١٠ - ١١٤ وتحت عنوان : « ليلة بين الصحراء والمقابر » نجد المادة العاطفية والفكرية التي تشكل قمة رواية « إبراهيم الكاتب » وتسرع بها إلى متنهاها ، نجدها أيضاً بلا أدنى تغيير ، فيها عدا قصيدة في المعنى نفسه ، ذيل بها المازني فصله في

بحيث تبدو ظاهرة على السطح ، يؤذى العين مرآها . من ذلك ما نجده في أول الفصل السادس من القسم الثالث ، إذ نجد ليلي نفسها مع إبراهيم في أحد معايد الأقصر ، وكان إبراهيم قد رشا أحد الحراس فأذن لها بدخول المعبد بالليل ، والقصر متجمل والجو جميل ، فيدلا من أن ينتهر إبراهيم القرصة المواتية ليناجي حييته بألفاظ الغرام العذاب ، أخذ يستعرض أمامها معلوماته عن التاريخ القديم ، وأورد في هذا الصدد نبذة تاريخية لا بأس بها ، تصلح ولا شك هامشاً محترماً في أحد كتب التاريخ ، ولكنها تتنافر تنافراً شديداً مع تسجيح الموقف كله .

وصحيح أن إبراهيم يطل روماني ، وأن الرومانيين مغرمون بالتاريخ لما يحمله من فتنة الارتداد إلى الماضي ، والعيش في أغواره ، والحرب من حاضر يجلدونه كالخافض خفيفاً . وصحيح كذلك أن إبراهيم يحاول فيما بعد أن « يوظف » المعلومات التاريخية التي أوردتها ، ويستخدمها وسيلة لتصوير موقفه إذ يقول لليل ! أنا أيضاً ، مثل المنحوتب الثالث ، ارتقى عرشاً أكبر ظنني أن ليس لي فيه حق شرعي . ولكن الصلة بين المعلومات غير المتمثلة فنياً ، وتلك الناحية في شخصية إبراهيم - وأعني بها إحساسه بأنه يعيش عائلة دون هدف أو عمل ، الصلة بين هذين الطرفين مقطوعة ، لأن الكاتب لم يعدها .

واستعراض إبراهيم للمعلومات على هذا النحو ليس قاصراً على هذا الموقف ، فهو في الواقع إحدى سمات إبراهيم الرئيسية ، ورثها عن المازني نفسه ، كما سنتبين بعد قليل . فلذا شئنا مزيداً من الأمثلة وجدناها في ذلك الموقف الذي يحاور فيه الشيخ علي ، إبراهيم في الفصل الثالث من القسم الثاني .

والشيخ علي إنسان لطيف المعشر ، ولكنه أيضاً قبل كبير ، كما يسميه إبراهيم ، وفوق هذا فهو لا صلة

- أنا من مصر .
- ماشفتاش يا أفندى
- لم تحضر شيئاً .
- يجاوا أنها جميلة . ماشفتاش يا بنى .
- ليست أجمل من قريبتكم .
- بلدنا ؟ الشبان مايعرفوهاش يا أفندى .
- يرحلوا ويجحدوا فى البنادر . بيعتوم فى المدارس
- يجوموا مايطيجوش البلد تانى . بيعدموا الصحة حدلك
- والمال كان ...

- هل كل الفلاحين مثلك ؟
- أيوه . زى ؟ نع ! ما حد زى ...

...

ونقطة أخرى فى التكنيك ، يجدر بنا أن نقف
هنا لحظة ، تلك هى استخدام المؤلف لشيء من
الغرائب ~~التي~~ لإضفاء الطرافة على إحدى
الشخصيات . كما يحدث فى حالة أحمد الميت ، الذى
يعتقد اعتقاداً جازماً بأنه انتقل إلى رحمة الله من
سنتين ، أو لرسم صورة فائنة غريبة لشخصية أخرى ،
مثلاً يحدث فى حالة إبراهيم ، الذى يحلم ذات يوم بأنه
قد انقلب زجاجة بيرة ملجبة ، وأن المحافظ قد شربه
مع كمية من الجنترى الكبير ، فاحتج إبراهيم ، وحاول
أن يقف فى حق المحافظ ، ولكن هذا أكرهه على
الانحدار فى جوفه ، مما أصاب المحافظ بانتفاخ دائم
رشحه لأعلى المناصب ، فأقام على سبيل الشكران سيلا
يسقى الناس السم الزعاف بلا ثمن ، وفى أية ساعة من
ساعات الليل والنهار ، إذا طلبه أحدهم بلسان سريانى
فصيح .

هنا نختلط الفن بالخرز بالهجاء الاجتماعى ، ليقدّم
لنا صورة لا تنسى فنن المازنى إذ يحاول أن يعمق نفسه
بالارتباط بمحتويات العقل الباطن .

« قبض الريح » ، واضطر لحذفها فى الرواية ، لأنه
لا مكان لها هناك .

ومعنى هذه التضييقات من ناحية التكنيك ، أن
المازنى كان ينتظر إلى روايته على أنها - فى المجل الأول -
وعاء لحمل آراء وأفكار وعواطف معينة ، بدلاً من أن
تكون كائناً عضوياً يبدأ صغيراً ، ولا يزال ينمو
ويتطور ، حتى ليختلف منتهاه عن أوله أو وسطه ،
فلا يصعب فى الإمكان خلط أوله بآخره . دع عنك
تضمينه فصولاً كاملة من كتابات سابقة ... !

...

ومن ناحية اللون الفنى ، تعتبر « إبراهيم الكاتب »
رواية رومانسية ، وإن ترددت فى أبحاثها تغات واقعية
يستخدمها المؤلف استخداماً مقصوداً ليعبر عن وجهة
نظره فى بعض الناس .

فهو مثلاً يدخر الصفات ~~والتي~~ الواقعية
لشخصيات لا يرضى عنها ، أو لا يراها ~~عظيمة~~ كبيرة
فى السلم الفكرى . ومن قبل هذا وضعه الواقعى المدقّق
لأحوال نجية وأفكارها فى الفصل الثالث من القسم
الثانى . إنه يصف لنا وصفاً فائناً عادة نجية فى شرب
القهوة ، كيف ترشفها ، ثم تفرغ فى الضجان نقطاً من
الماء وتزهر ثم تصبه على حافة الموقف ، وتضعه بين
« إخوانه » .

ذلك أن المازنى يرى أن الواقعية هى الأسلوب
الفنى الوحيد الذى يليق بشخصية هابطة مثل نجية .

كذلك نراه فى بعض المواضع يجرى الحوار العاى
على لسان أبناء الشعب ، بينما يبقى اللغة التصحى للسادة ،
حتى فى المواقف التى يجتمع فيها الطرفان معاً ويتداولان
الحوار ، فيجرى فى الرواية أحياناً حوار كالتالى ،
وهو بلور بن إبراهيم وشيخ عجوز من أبناء القرية :

- من أبناء القرية ؟

- أيوه .



وسلسلة الأعلام

بقلم: الدكتور محمد مندور

قال الدكتور ثروت عكاشة في المقدمة التي كتبها عن إحياء تراثنا العربي القديم في « اعتبار من مقدمة ابن خلدون » : « من السأت البارزة للعصر الحديث العناية بالتراث ودراسته وتفسيره ، فقد آمن الهنثون بأن الماضي ليس شيئاً مضي وزال وإنما هو يرتبط بالحاضر أوثق ارتباط فيؤثر فيه أبلغ تأثير ، مما من حركة من حركات الإصلاح أو نهضة من النهضات أو أية ناحية من نواحي النهضة المادية أو الروحية إلا ولغا في الماضي أصول عريقة حيقة . والأهم السابعة تعمل على وصل ماضينا بمحاضرنا وتعریف أبنائنا بما حققه أسلافهم في العلم والفن والأدب حتى يشبوا على وهى ويستلوا على أساس ، وتراث الأمة العربية فى إطار الحصب متعدد الجواب جليل الأثر ، وهو يتطلب الدأب على جمع شتاته ودراسته دراسة تأمل واستيعاب ونشره نشرأ علمياً سليماً . على أن هذا التراث - ككل تراث - لا يكاد يفيد منه إلا المتخصصون والدارسون الذين أوتوا من العلم ما ييسر لهم متونة وتفهم لفته والوقوف على أسانيده . والثقافة اليوم لم تعد وقفاً على الخاصة وإنما هى حق للخاصة والعامة على السواء . ومن هنا قيمت فكرة تقريب هذا التراث وتيسير أمهاته بنشر مختارات منه وتناوله بالشرح والتبسيط وتصويره بمقابلة تعرف بالكتاب وأغراضه ودراسة عن المؤلف وحياته ومنهجه وآثاره . »

يكون الوثائق الروحية والثقافية والحضارية التي تغذي قيمتنا العربية ونحكم عراها وتدعم الإحساس بها كحقيقة واقعة ، وينبئ على ذلك أنه كلما ازدادت أمتنا العربية معرفة بتراتها وفهمها وهضما له ازدادوا إيماناً بقوميتهم وازدادوا إحساساً بوجودها داخل نفوسهم كوحدة في مناهج الفهم والإدراك والأسلوب المعنوي للحياة ، والنظر إلى الناس والأشياء وإلى مراتب القيم ومنحلي النوق والإحساس .

ولكننا ننظر بعد ذلك في هذا التراث فنجد أنه يتكون ككل تراث بشري من نوعين : نوع لايزال حياً مؤثراً فينا وقادراً على التأثير في غربنا من الشعوب لأنه يحفظ بكل قيمته التي ستظل حية مادام على الأرض بشر لم يشعر البشر بأسلوب حياة وقدرته على تلوق الجبال ، وتعتبر الآداب والفنون غير مثل هذا التراث الحي في إنتاج كل أمة من أمة الأرض والذليل يرى كل أمة محرص تلقائياً وبكافة الجهود الراسخة والأهلية والفردية على تجديد حياة هذا الزرع من التراث باستمرار ، وذلك بإعادة طبيعه وتيسير اقتنائه لكافة المواطنين ، بعد أن يكون الزمن قد قام بفريكته فاحتفظ بما يستحق البقاء منه وأنزل الآخر إلى مرتبة الوثائق التاريخية التي تكون النوع الآخر من التراث .

هناك إذن نوع آخر من التراث يمكن أن نسميه بالتراث التاريخي ، وهو مجموع المؤلفات التي كانت لها قيمتها في عصرها ، والتي تعتبر من شواهد التاريخ ومعالم طريقه ، بل ما يعتبر لنباتات هامة في الصرح الإنساني العام للحضارة والثقافة وإن يكن الزمن قد تخطاها لأنها من النوع الذي ينسخ حديثه قديمه ، وقد يقوم على أبقاضه كما هو الحال في الأبحاث العلمية والرياضية الخالصة ، أو من النوع الذي يتغير حقله : يتغير مناهجه كما هو الحال في

منذ أن انضمت بعض الإدارات الثقافية إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومي ومن بينها إدارة إحياء التراث العربي ، أنشأت وزارة الثقافة في عهد الدكتور ثروت عكاشة إدارة عامة للإشراف على الإدارات الثقافية التي تنهض بعينها وتحمل مسئوليتها بعد انسلاخها عن وزارة التربية والتعليم ، ومن هذه الإدارات إدارة إحياء التراث التي أخذت تعمل في نشاط وكفاية إلى جوار الإدارات الأخرى بالمصاحبة كإدارة الترجمة وإدارة التأليف وإدارة النشر التي تعتبر الإدارة المنفذة للإدارات الثلاث السابقة .

وعندما انعقد المؤتمر العام للاتحاد القومي في محافظة القاهرة في أوائل يوليو الماضي كون المؤتمر من بين لجانها لجنة للثقافة والتوجيه القومي كان على حظ المشاركة في أعمالها كعضو من أعضائها ، وأثار بعض الأعضاء خطة تيسير التراث العربي التي كانت إدارة إحياء التراث قد انتهت بها ، وبالنظر لم يتبع الجاهل لدراسة ومناقشة هذه القضية الخطيرة مما يستلزم ضرورة دراستها دراسة علمية وقومية مفصلة ولإيضاح أوجه الرأي فيها ، والموازنة بينها وبين خطة جديدة رسمتها الإدارة العامة للثقافة بالوزارة كوسيلة أخرى لتقريب التراث العربي القديم من المواطنين وتعريفهم به وإشاعة العلم بالمكتسب الثقافي والحضاري العامة التي أضافها التراث العربي إلى التراث الإنساني العام ، وهي الخطة التي رسمتها الإدارة العامة تحت اسم « سلسلة الأعلام » وخططت لها وعهدت إلى عدد من المتخصصين بالبدء في تنفيذها .

● التراث وأنواعه :

والذي لا شك فيه أن لغتنا العربية تمتلك تراثاً ثقافياً وحضارياً بالغ الأهمية والخطورة بالنسبة للثقافة والحضارة الإنسائيتين بوجه عام وبالنسبة لقوميتنا العربية بوجه خاص من حيث إن هذا التراث هو الذي

الدارسون المتخصصون في علوم التاريخ المختلفة ، وذلك بينما يقبل المواطنون أو المتعلمون منهم في الغالب على النوع الآخر من التراث ليشعروا في أنفسهم حاجات دائمة التجدد للمعرفة الحية والتثوق الجمالي وللمعة الفنية ، وفي هذا ما يدفع الناشرين المعادين إلى إعادة طبع ونشر مثل هذا التراث دون حاجة إلى معونة الدولة ، لأن باستطاعتهم أن يعوضوا ما أنفقوه في طبع هذا التراث من ثمن يبعه بل أن يحققوا



ربحاً محقولاً أو غير محقول ، وبخاصة وأنهم لا يتحملون في نشره أعباء حقوق المؤلفين بعد أن سقطت كل هذه المؤلفات في ميدان الملكية العامة . ومن المعروف أن القوانين لا تحمي الملكية الأدبية والفنية للمؤلفين إلا أثناء حياتهم ثم لورثتهم من بعدهم لمدة لا تتجاوز فيها تعرف من تشريعات - الخمين عاماً ، وذلك لإيحاء انتفاع المجموع من هذه المؤلفات وتيسير هذا الانتفاع قدر المستطاع .

الكثير من أبحاث الفلسفة والأخلاق وعلم النفس والاجتماع والتقدم الأدبي والفني ، أو من النوع الذي انتهت مناهج البحث الحديث إلى اعتباره من مصادر العلم لا العلم نفسه كالمؤلفات التاريخية الضخمة في تراثنا العربي حيث أصبحنا نعتبرها من مصادر التاريخ ، ولكنها ليست تاريخاً بالمعنى العلمي الحديث لاستنادها إلى منهج الرواية وجمع الأخبار دون منهج علمي في نقد تلك الروايات وتمحيصها واستخلاص الحقائق منها ، ثم لعدم أخذها بفلسفة تاريخية معينة تخضع كل هذه المادة الأولية للمفهوم التاريخي واضح قائم على استقصاء تجارب الماضي وأسبابها وأهدافها ودواعي الفشل أو النجاح فيها مع رسم الإطار الخارجي لهذا التاريخ ، وهل هو تاريخ الحكام والملوك أم هو تاريخ الشعوب التي تكون الصورة ، وبما الحكام والملوك كما قال بختي مفكرنا الكبير ابن خلدون إلا إطارها الخارجي .

وعلى أية حال فما لاشك فيه أن في تراثنا وفي كل تراث إنساني نوعاً خالداً متجدد الحياة ونوعاً آخر قد أصبح من التراث المنقطع أي من التراث الذي ينزل إلى مستوى الوثائق التاريخية ، ومع ذلك فلا بد للأهم وبخاصة في مراحل ازدهار شعوبها القوي من أن تحفظ به وتعمل على صيانه كركيزة قوية متينة ، وكصادر أصيلة بين أيدي الباحثين الذين يتقبون هن أجداد قوميتهم ويعملون على إبراز مساهمتها في بناء الصرح الإنساني العام ، ولذلك نرى الحكومات هي التي تهض بعبء إحياء هذا النوع من التراث والحفاظ عليه وصيانه ، وذلك بطبع ما لا يزال مخطوطاً منه وإعادة طبع ما فقدت طبعاته وما تسرب الخطأ والتصحيح إليه أو ما يحتاج إلى شروح وتعليقات وتفسيرات وإيضاحات يسهل معها الإفادة منها ، فكل هذا التراث لا يقتض به في التسالب الأعم إلا

من أهم عناصر منهج البحث العلمى فى التاريخ ، ومبادئ أخرى لا تزال تعتبر من الأسس العامة لعلم الاجتماع ، فضلا عن أنها تعتبر أقدم خطوات البحث فى هذا العلم وتشقيق سبله وتوضيح أهدافه ، كما نشر إلى كتاب « الموازنة بين الطائفتين » أى بين أبى تمام والبحترى للناقد العربى المقدير الامدى . ولدنيا الكثير من هذه الكتب التى يمكن ان يختلف الرأى حول خطة وصل جمهور القراء بها والاحفاظ بتأثيرها الدائم التجدد ، أو القادر على الدوام ، فى العقول والأذواق ، وهذا هو النوع الذى رسمت له أولا إدارة إحياء التراث بوزارة الثقافة خطة التيسير ثم عدلت عنها فيها . علمت إلى مشروع « سلسلة الأعلام » . فما هى خطة التيسير وما هى سلسلة الأعلام ، وعلى أى أساس يقوم كل من المشروعين وأيهما أنفع وأجدى عند الموازنة بينهما ؟

• خطة التيسير :

رسمت لإدارة إحياء التراث خطة عملها فى أول الأمر على أساسين : أولهما نشر بعض المراجع العربية القديمة بنصها الكامل سواء أكانت لا تزال مخطوطة أم كان قد سبق نشرها ولكنها نفدت أو فى حاجة إلى نشر جديد مصحح النص مزود بإضافات أو شروح وتعليقات ، والأساس الثانى نشر مختارات من بعض الكتب الأخرى ، وكان الاختيار فى هذا الأساس الذى أطلق عليه خطة التيسير يجرى على اعتبار أن هذه المختارات إنما تؤخذ من بين كتب التراث التى تحتوى فصولا وأجزاء يمكن أن تعتبر صالحة للقراءة العامة ، ومن أهم ما نشر فى هذه السلسلة مختارات من مقدمة ابن خلدون ، وأخرى من كتاب الموازنة بين الطائفتين للامدى .

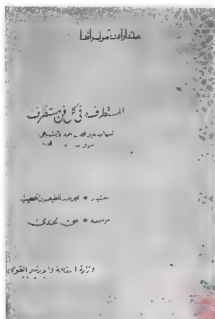
ولقد قدم سيادة الوزير الدكتور ثروت عكاشة

• نوع وسط :

قد لا يكون هناك خلاف فى الخطة التى يجب اتباعها لإزاء كل من النوعين السابقين ، فلا جدال فى أن الناشرين العادين يقومون فعلا بتجديد حياة التراث الحى ، كما أنه لا جدال فى أن من واجب الحكومات القومية أن تهض بعهد نشر التراث المظور أو التراث التاريخى المنقطع ، ولكن الخلاف يمكن أن يقوم ويحدث حول نوع ثالث من التراث



يجمع بين النوعين السابقين ، وذلك فى عدد كبير من المؤلفات التى لا تزال أجزاء منها حية محظفة بقيمتها وقدرتها الباقية على التأثير فى العقول والأذواق ، بينما نزلت أجزاء أخرى إلى مستوى الوثائق التاريخية وأصبحت جزءا من التراث المنقطع ونستطيع أن نضرب لذلك الأمثال بعدد من أمهات الكتب فى تراثنا العربى القديم ، فنشير إلى مقلمة ابن خلدون التى تضم مبادئ كثيرة لا تزال تعتبر



ما ييسرهم متونة وتفهم لغته والوقوف على أسانيده . والثقافة اليوم لم تعد وفقاً على الخاصة وإنما هي حق للخاصة والعامة على السواء . ومن هنا نبقت فكرة تقريب هذا التراث وتيسير أمهاته بنشر مختارات منه وتناوله بالشرح والتبسيط وتصويره بمقدمة تعرف بالكتاب وأغراضه ، ودراسة عن المؤلف وحياته ومنهجه وآثاره .

وبالرغم من أن الأستاذ وضوان إبراهيم الذي قام بعملية الاختيار من « مقدمة ابن خلدون » مثلاً قد أكد في المقدمة التي كتبها لهذه المختارات أنه لا يهدف من التيسير تقريب آراء ابن خلدون وأفكاره العميقة الدقيقة إلى القارئ في سر وسهولة فحسب بل حاول في الوقت نفسه إغراءه بالرجوع إلى النبع الكبير ليرتوي بما في المقدمة نفسها من استيعاب وتقصيل — نقول إنه بالرغم من كل ذلك فقد خالفت كثير من المفكرين هذه الحيلة وخشوا منها على طمس الأصول الأولى

لهذه السلسلة في المختار من مقدمة ابن خلدون بقوله : من السمات البارزة للعصر الحديث العناية بالتراث ودراسته وتفسيره ، فقد آمن المحدثون بأن الماضي ليس شيئاً مضى وزال وإنما هو يرتبط بالحاضر أوثق ارتباط فيؤثر فيه أبلغ تأثير ، فما من حركة من حركات الإصلاح أو نهضة من النهضات أو أية ناحية من نواحي الحياة المادية أو الروحية إلا ولها في الماضي أصول عريقة عميقة . والأمم الناهضة تعمل على وصل ماضيها بحاضرها وتعريف أبنائها بما حققه أسلافهم في العلم والفن والأدب حتى يشبوا على وعى ويبنوا على أساس ، وتراث الأمة العربية غنى والفخر الحصب متعدد الجوانب جليل الأثر ، وهو يتطلب الدأب على جمع شتاته ودراسته دراسة تأمل واستيعاب ونشره ونشراً علمياً سليماً . على أن هذا التراث — ككل تراث — لا يكاد يفقد منه إلا المخصصون والدارسون الذين أتوا من العلم



لكل منهم ، ومع ذلك لم يصل لنا عن أبسكيلوس غير سبع مسرحيات ، وعن سوفوكليس مثلاً ، وعن يورپيدس ثمان عشرة مسرحية تقريباً . وكان مبدأ الاختيار هو السبب الأساسي في هذه الكارثة ، كارثة ضياع الجزء الأكبر من هذا التراث المنقطع النظير . وذلك لأنه عند ما أنشئت في عصر البطالسة الجامعة الإغريقية التي كانت تسمى بالمتحف ، اقتضت ضرورات التدريس عمل مختارات من نصوص الأدب الإغريقي في عصر ازدهاره السابق ، وقام أساتذة الأدب الراي باختيار سبع تراجميات من كل من عمالقة التراجيديات الثلاثة ، وظلت هذه المختارات تتناسخ حتى وصلت إلينا . وكان من حسن حظ يورپيدس أن اختار أساتذة آخرون مجموعة أخرى من تراجمياته انضمت إلى المختارات السابقة فوصل إلينا من مسرحياته ما يزيد على ضعف ما وصل إلينا عن كل من صاحبيه . وبالرغم من أن الكثير من كتب التيسر العربية مأخوذة

واسقاطها إلى مراتب الإهمال عندما نحل تلك المختارات في الطبقات التالية محل التصويب الكاملة فتخملها ، وكان هذا هو أهم اعتراض أبداه المتكبرون ضد هذه الخطة . ولكنني أود بعد شرح هذا الاعتراض أن أبسط اعتراضاً آخر هو الذي يدعوني إلى الترحيب بفكرة « سلسلة الأعلام » وتفضيلها على خطة التيسر .

● الخوف على التراث :

يقوم الاعتراض الأول على خطة التيسر على الخوف من سقوط النصوص الأصلية الكاملة في زوايا النسيان ، وهذا اعتراض له وجهته وله ما يبرره من تراث الأمم الأخرى الكبيرة ، وفي مقدمتها تراث الإغريق القدماء أنفسهم ، فانا أذكر أن شعراء التراجيديات من اليونان القدماء وهم أسكيلوس وسوفوكليس ويورپيدس قد حفظت السجلات القليلة أسماء ما يزيد على مائة مسرحية

الثقافة لوزارتنا باسم « سلسلة الأعلام » . ومن المؤكد أن هذه السلسلة لو أجدنا كتابتها لكان نفعها أكبر بكثير لعمامة القراء من سلسلة التيسير أى المختارات ، وذلك لأن كل باحث متخصص يستطيع عندئذ أن يجد النصيب الذى ساهم به كل علم من أعلامنا فى كل فرع من فروع المعرفة الإنسانية ، كما يوضح أيضاً الخطوط العامة التى أضافها علماء الأمم الأخرى وأعلامها فى العصور اللاحقة وبخاصة فى العصر الحاضر إلى تلك الفروع مع ربط الإضافات اللاحقة بالأصول السابقة التى اهتمت إليها أعلامنا فكانت كالأسس المتينة التى قامت عليها بعد ذلك العرواح .

● أمثلة تطبيقية :

وأختار لتأيد ما سبق من آراء مثلين كبيرين يقومان على الموازنة بين كتابتين أصدرتهما الوزارة فى سلسلة التيسير ، وكتابتين تعدلجنة لإصدارهما فى سلسلة الأعلام وأرجو أن أوفق فيما عهد به إلى من كتابة أحدهما . « الكتابتان هما » المختار من مقدمة ابن خلدون « و » المختار من الموازنة بين الطائفتين « لأقارن بينهما وبين ما يمكن أن يحتويه كتابان فى سلسلة الأعلام : أحدهما عن ابن خلدون والآخر عن الناقد الكبير الأمدى الذى تعهدت بإعداد كتاب عنه .

● ابن خلدون ومقدمته :

أما عن ابن خلدون ومقدمته فقد أصدرت الوزارة مختارات من مقدمته الفذة ، وأعترف بأن الأستاذ رضوان إبراهيم قدبدل جهداً مشكوراً فى جمع معظم الطبقات السابقة من نص المقدمة المتفاوت فى النقص والكمال ، كما حرص فى مختاراته على أن يزود القارئ بالتفصيل التى تنطق بسبق ابن خلدون إلى الوقوع على المبادئ الأساسية فى منهج البحث

عن أصول مطبوعة بحيث لا يفتنى على تلك الأصول من أن يصيبها مثلاً أصاب الأصول اليونانية القديمة التى كانت لا تزال مخطوطة وسابقة على عصر اختراع الطباعة - إلا أن الخطر لا يزال قائماً ولو فى حدود انزواء الأصول الكاملة النصوص فى مخازن المكتبات متعرضة للإهمال والتسليان .

ولقد يرى بعض المفكرين بحق أيضاً أن عملية التقييف الدقيق فضلاً عن عملية الدراسة المنظمة لا يمكن أن تتحقق إلا بالجهد والرغبة والصبر والامتيعاب الكامل للنصوص ، والغالب ألا يسعى إلى كتب التيسير إلا من يظنون أن عملية الخطف يمكن أن تكون ثقافة حقة فى النفوس الخلطقة .

وأحب أن أضيف إلى كل ذلك حقيقة تاريخية وثقافية كبرى ، وهى أن ما سميت بالراث الوسط - أى مجموعة الكتب القديمة التى تضم أجزاء لا تزال حية عصرية أو شبه عصرية ودائمة الفائدة على تقييف الإنسان المعاصر ، كما تتضمن أجزاء أخرى نزلت إلى مستوى الوثائق التاريخية - نلاحظ أن أجزاءها الحية قلما تصل إلى المستوى العالمى الذى وصل إليه البحث الحديث فى فرع المعرفة الذى يختص به ، وذلك لأنها وإن تكن قد سبقت إلى أصول ومبادئ وأسس عامة فى فرعها بل شقت الطريق أحياناً إلى علم إنسانى كبير على نحو ماشق ابن خلدون فى مقدمته الطريق لعلم الاجتماع ونهج البحث العلمى السليم فى التاريخ ، إلا أن هذه المبادئ والأسس قد أقامت للإسانية - من بعد ذلك وبحكم تطور الزمن وتولى جهود الباحثين - صروحاً شامخة - بحيث يصبح من الأجدى على تراثنا العربى القديم وعلى قوميتنا العربية وأساسها الثقافي العام أن نطلب إلى المتخصصين من الأساتذة والدارسين المعاصرين أن يدرسوا أعلام الفكر والثقافة العربية القديمة فى سلسلة من الكتب كذلك التى وضعت خطتها لإدارة

أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من قوى السلطان الأكبر . وقبل أن يشرع في تأليف هذا الكتاب رأى أن يبدأ بوضع المبادئ والأصول التي سيقوم عليها منهجه في التأليف ، واعتزل الحياة العامة لبضعة أشهر في قلعة بني سلامة بمدينة وهران في الجزائر حيث كتب مقدمة لكتابه التاريخي أصبحت الآن كتاباً منفصلاً هو المعروف باسم « مقدمة ابن خلدون » . بل اكتسبت هذه المقدمة من القيمة والخلود على مر الزمن ما جعلها كتاباً قائماً بذاته ، بل من أمهات الكتب العالمية في رأى الأوروبيين لا العرب وحدهم على نحو ما حدث تماماً بالنسبة للمقدمة التي كتبها هيجو شاعر فرنسا الأكبر مسرحيته « كرومويل » وأوضح فيها أسباب هجومه الرومانسي على المذهب الكلاسيكي وأصوله ، وبذلك سجل فيها لنجيل الرومانسية بما أكسبها قيمة ذاتية تزداد بكثر قيمة المسرحية التي كتبت كقائمة لها حتى أصبحت مقدمة « كرومويل » تنشر وتقرأ اليوم في العالم كله أكثر مما تنظر أو تقرأ مسرحية « كرومويل » ذاتها ، وكذلك الأمر بالنسبة وللمقدمة ابن خلدون ، فهي أهم بكثير من كتاب ابن خلدون نفسه ، بل هي العمل الفذ الذي قام به ابن خلدون بيئاً كتابه لا يفوق بل لا يصل إلى مستوى الكثير من كتب التاريخ العربي القديمة ككتاب الطبري أو المسعودي ، وذلك لأن ابن خلدون وإن يكن قد نجح في وضع المبادئ العلمية السليمة لمنهج البحث العلمي التاريخي إلا أنه لم يستطع هو نفسه تطبيقها التطبيق السليم عند تأليف كتابه التاريخي .

وإبن خلدون يبتدئ في رسم منهج البحث التاريخي السليم بتحليل صورة علمية دقيقة لمفهوم التاريخ نفسه حيث يقول في مسهل مقدمته : « إن التاريخ في ظاهره إخبار عن الأيام والدول ، وفي باطنه نظر وتحقيق وتعليل للسكانstant وعلم بكيفيات الوقائع

التاريخي القائم على أسس علمية لا تزال تعتبر عصرية ، ثم التصوص التي تشهد بأن ابن خلدون يعتبر رائداً لعلم الاجتماع الذي اهتمنى إلى ضرورته بفطرته السليمة ، ومع ذلك أحسست بعد قراءة هذا المختار أن القارئ العادي لا يمكن أن يستوعب آراء ابن خلدون ومبتكراته الثقافية ويدرك ما لها من أهمية بالغة في صرح الإنسانية العام ، وبالتالي لا يستطيع تغذية شعوره القومي بالاعتزاز المشروع ، وذلك لأن إدراك كل هذا واستيعابه وتمثله يحتاج إلى ثقافة خاصة في فلسفة التاريخ ومنهجه العلمي وأصول علم الاجتماع على نحو ما وصلت إليه آخر الأبحاث الإنسانية في العالم كله ، وهذا كله هو ما نستطيع تحقيقه بفضل « سلسلة الأعلام » .

فن المؤكد مثلاً أن الكتاب الخاص بابن خلدون في هذه السلسلة سيستطيع كاتبه المتخصص أن يرسم لنا الطريق الذي اهتمنى به ابن خلدون إلى وضع أسس منهج البحث التاريخي ثم ساقه هذا المنهج إلى ضرورة الاهتمام بعلم الاجتماع كعلم العمران كما كان يسميه أحياناً . وأخيراً كيف استطاع المؤرخون والفلاسفة والعلماء أن يقيموا بعد ذلك صرح المنهج التاريخي وصرح علم الاجتماع ويبلورهما في عدد من الحقائق العامة .

فابن خلدون الذي ولد في تونس في شهر رمضان سنة ٧٣٢ هـ الموافق مايو سنة ١٣٣٢ ميلادية والمتوفى في القاهرة حيث دفن بباب النصر سنة ٨٠٨ هـ الموافقة سنة ١٤٠٦ م ، رجل خالط الحياة ، وشغل مناصب الدولة الكبرى ، وأحس بمدى لعب الأهواء والشهوات بحقائق الحاضر والماض على السواء ، وقصرت خطاه العامة فقرر أن ينصرف إلى تمحيص الحقائق عن الماضي القريب والماضي البعيد في كتاب تاريخي كبير سماه « كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في

كيف ساقه علاج هذه الأسباب إلى البحث عن وسائل السيطرة عليها ، وإذا بهذا البحث يقوده في شحات عبقرية صادقة إلى وضع أسس منهج البحث التاريخي وعلم الاجتماع على السواء .

ومنهج البحث التاريخي العلمي كما يعرفه عالمنا الثقافي المعاصر يقوم على أساسين كبيرين هما :

(١) النقد الخارجي . (٢) النقد الداخلي .

والنقد الخارجي يقوم على فحص الوثيقة التاريخية وتحديد تاريخها بأقصى دقة ممكنة أو البحث في تاريخ رواية الخبر وحياته وأهوائه وميوله ومستوى ثقافته وهذا هو ما يلفتنا إليه ابن خلدون عندما يدعونا إلى الحذر من الكذب الذي قد يتطرق للخبر ، نتيجة للتشيعات أو الثقة بالنقلين أو الذهول عن المقاصد أو توهم الصدق أو تقرب الناس لأصحاب المراتب بالثناء .

والنقد الداخلي يقوم على النظر في الوثيقة أو الرواية في داخلها ومن حيث محتوياتها وإحتمال الصدق والكذب فيها ، وهذا النقد لا يمكن أن نعثر على مقاييسه إلا في الثقافة العامة للمؤرخ نفسه ، ومدى معرفته بحقائق العمران وتطبيق الأحوال على الوقائع ، أى ثقافته العامة التي بفضلها يستطيع أن يرجع المعقول والممكن على غير المعقول أو الممكن ، ومن هنا أخذ ابن خلدون يفصل القول في العلوم العقلية والنقلية المعروفة في عصره والتي يدعو المؤرخ إلى دراستها اتقده بمقاييس النقد الداخلي السليم للأخبار والروايات ونمحيص الحقائق عن الخرافات والأوهام ، بل يضيف إلى هذه العلوم علماً جديداً يحس بأهميته القصوى ويعجب كيف أهمله السابقون وهو علم العمران أو علم الاجتماع الذي يبحث في أحوال البشر وطرائق حياتهم ومنظمتهم وعقائدهم في البدو والحضر على السواء .

وإذا كان ابن خلدون لم يستطع أن يبلور هذين

وأسبابها . ومن هذا المفهوم لمعنى التاريخ يتميز ابن خلدون عن جميع من سبقه من مؤرخي العرب بل يرتفع إلى مستوى كبار المؤرخين المحدثين ، فالتاريخ عنده ليس عملية جمع أخبار وروايات ، لأن هذا هو ظاهره فحسب وأما باطنه وجوهره فهو نظروتحقيق وتعليل للسكائات وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها ، وبذلك يكون ابن خلدون قد فطن لمبدأ الخبرة في التاريخ وضرورة قيام النتائج على الأسباب وفق منطق حتمي .

وابن خلدون بكل صورة فهمه للتاريخ عندما يوضح لنا في مقدمته أن تاريخ الملوك والحكام الذي عسى به سابقوه لا يكون إلا الإطار الخارجي للتاريخ ، وأما صورته الحقيقية فالشعوب هي التي تكونها وبذلك اهتدى ابن خلدون إلى أحدث مفاهيم التاريخ في عصرنا الحاضر .

وابن خلدون محصى في مقدماته أسباب تطرق الكذب للأخبار التاريخية :

(١) التشيعات للأراء والمذاهب فإن النفس إذا خايرها تشيع لرأى قبلت ما يوافقها لأول وهلة وكان التشيع غطاء على بصيرتها فقع في الكذب .

(٢) الثقة بالنقلين دون تعديل أو تعرجيح .

(٣) الذهول عن المقاصد .

(٤) توهم الصدق .

(٥) الجهل بتطبيق الأحوال على الوقائع .

(٦) تقرب الناس لأصحاب المراتب بالثناء .

(٧) وهو سابق على الجميع -- الجهل بطائع الأحوال في العمران ، إذ لكل حادث من الحوادث -- ذاتا كان أو فعلا -- طبيعة في ذاته وفيها يعرض له من أحوال .

ومن هذه الأسباب السبعة للكذب في التاريخ يستطيع الباحث أن ينبثق وراء ابن خلدون ليتبين

● الأمدى وموازنته

وأستطيع أن أقول عن الناقد العربي الكبير إلى القاسم الحسن بن بشر الأمدى المتوفى ٣٧٠ هـ وكتابه «الموازنة بين الطائفتين» أى بين شعر أبنى تمام والبحرئى مثل ماقلته عن ابن خلدون وقدمته بل لقد سبق لى أن قلت بعض هذا فى الفصل الذى عقدته للأمدى فى كتابى «النقد المنهجى عند العرب» . وأرجو أن أعود إلى تفصيله فى الكتاب الذى أعده لسلسلة الروائع ، وفى اعتقادى أن هذا الكتاب إذا وقت فى تأليفه سيكون أجلى ثقافياً وقومياً على عامة قرائنا من المختارات التى طبعت من كتاب الموازنة ، ففهم الأمدى وإدراك مدى سبقه ومساهمته فى علم التلوق الجمالى للأدب لا يمكن أن تبرزها مختارات من كتابه بقدر ما يستطيع إبرازها بحث جديد تجرئه فى ضوء أحدث ما وصلت إليه أبحاث علم الجمال الأدبى المعاصرة مع بيان ماضى إلى ناقدنا الكبير من أسس عامة لهذا العلم وإيضاح كيف استطاع أن يضع اللاحقون لبنات جديدة فوق ذلك الأساس حتى انتهوا إلى بناء صرح علم الجمال الحديث فى مجال الأدب .

● خاتمة

وهكذا نخلص إلى أن وزارة الثقافة إذا كانت قد وضعت أولاً خطة للتيسير ثم هذاها البحث والإخلاص إلى المدول عن هذه الخطة للاكتفاء بنشر النصوص القديمة معطوبة ومطبوعة كاملة مصححة مشروحة عند الضرورة ، وبخاصة نصوص المراجع العامة الكبيرة مع رسم خطة واسعة لسلسلة الأعلام - فإنها قد نهجت السبيل السوى وانتقلت من الحسن إلى الأحسن .

الأساسين الكبيرين فى الاصطلاحين العلمين الكبيرين اللذين بلور فيهما المؤرخون والمتحدثون فى فلسفة التاريخ ومنهج البحث مبدأى النقد الخارجى والنقد الداخلى ، فمن المؤكد أنه قد فطن إلى ضرورة هذين الأساسين وتميز أحدهما عن الآخر ، بل ركز بقلمه الجبار هذه الحقيقة فى عبارة مكثفة رائعة هى قوله : «أما فائدة الخبر فنه ومن الخارج بالمطابقة» أى أن قيمة الخبر يحكم عليها من داخله ومن خارجه على السواء ، وبالنسبة تشعب منهج البحث العلمى فى التاريخ فى العصر الحديث وامتد إلى مناهج كثير من العلوم المساعدة له ، كعلم النقد وعلم الوثائق وعلم الآثار وتاريخ الأدب والفكر والثقافة وما إلى ذلك ، ولكنه سبقى دائماً لابن خلدون فضل السبق فى وضع الأساس العام لمنهج البحث التاريخى وتحديداه فى النقد الخارجى والنقد الداخلى ، كما سبقى له فضل شق الطريق نحو علم الاجتماع الذى أصبح اليوم من أمهات العلوم الإنسانية المعاصرة .

هذه هى الخطوط العامة أو بعض الخطوط العامة لأصالة ابن خلدون فى تاريخ الثقافة الإنسانية العامة ، وهى الخطوط التى يستطيع أن يسميها من يكتب عن ابن خلدون فى «سلسلة الأعلام» وعندئذ ستكون الفائدة الثقافية والقومية من مثل هذا الكتاب أوسع وأعمق وأجندى من تقديم مختارات من مقدمته مهما كانت جودة الاختيار ودقته . ومثل هذا الكتاب يمكن ألا يقتصر على تعريفنا بآراء أعلامنا بل يصل هذا التراث بالتراث الإنسانى العام مع إبراز قيام تراثنا كأساس أو كلبنة أصيلة فى الصروح التى وصلت إلى تشييدها الإنسانية المعاصرة .

هينجوى ... موت فى الضحى

چاك كابلو
وحيد النقاش



« لقد اصطحب هينجوى طوال حياته مع الوحش ... فكل هذه الحروب التى صاحبها ، ورسلات النفس ، واصطياد أسماك السيف الشيطانية ، كل هذه الأعمال ليست إلا رموزاً لتصلب صد الوحش الذى يسيطر على حياته ، ذلك الوحش الذى يحاول جاهداً أن يجد ملاحه . فهو وحش لا وسع له ، ومع ذلك يمرى «عبارة ومزاً قنوسه ، قديم .

إنه لم يكف أبداً عن الشعور بأن الوحش يطوف حوله . والفكرة الثابتة لدى اثنين من الأعطاش عن الوحش ، تلك التى تميز الأدب الأمريكى كله ، قد ظهرت لديه هو فى شكل حديث .. فبطل روايته « العجوز والبحر » ، مثل بطل « ميلبل » التى يجرى فى إثر الحوت الأبيض ، إنما يسمى وراء الشر الذى يريده هينجوى نفسه أن يواجهه وحيداً .. جسداً جسداً !

وفى عملية اصطاده مع الوحش ، اتبع هينجوى نفس المسار الروسى الذى ذهب فيه أبناء جيله . وبهذا المعنى يصبح عمله نموذجياً ، والملق أن يوسنا أن نجد فيه المراحل الثلاث الهامة فى حياة أبناء هذا القرن ... مرحلة الحروب التى تميزت بها فترة العشرينيات ، ومرحلة الالتزام التى تميزت بها فترة الثلاثينيات ، ثم مرحلة الإذعان المصاب بالحمية - ذلك الإذعان الذى كان يحاول أن يظهر فى مظهر الحكمة - التى ميزت فترة ما بعد الحرب .

(*) « موت فى الضحى » إشارة إلى قصة هينجوى المشهورة « موت فى الظهيرة » Death in the afternoon التى كتبها فى عام ١٩٣٢ .



من الاهتمام أكثر مما يولى بنادق صيده . وهناك صورة فوتوغرافية تعرض بطيريك وادى الشمس^(١) هذا ، ذا اللحية البيضاء ، وسط كتبه ، بين آله الكاتبة وقطته : وأنها دون ريب لصورة أكثر صدقاً في الدلالة على الفنان الكبير ، من سائر الأوضاع التي ظهر فيها كصياد . وإن مخطوطاته المثقلة بالتعديلات لتضخخ ولعه بالكلمة ، وحسّ الجملة الناجزة لديه . وقد كان يحب أن يردد دائماً كلمات ليزا باوند التي يقول فيها : « تكمن الصعوبة في العثور على الكلمة الحقيقية التي يعبر بها المرء عما يراه » .

بعد الحرب ، عند ما كان لنا من العمر ستة عشر عاماً ، اكتشفنا إنتاج هيمينجواى الفنى على حين غرة ، وكان إنتاجه الفنى يكاد أن يكون ناجزاً على التقريب . وهكذا دخلنا إليه كما ندخل إلى متحف . وسرعان ما استطعنا أن نكشف النقاب عن عظمة هيمينجواى الحقيقية .

إن إيرنست هيمينجواى هو قبل كل شيء أستاذ من أساتذة الكتابة ، ومعلم من معلمى الجبال ، وتكاد شخصيته الفنية أن تؤهله لأن يكون — في هذا الميدان — قريباً لفلوبر . لقد كان يتطلع إلى نفس اليقين الفنى الذى كان يتطلع إليه كاتبه الفرنسى المفضل . وفضلاً عن ذلك فقد كان سيلاً من سادة الكلمة ، يولى قلمه

● قلق روائي .

شيء يمنحه الفرصة لإيجاز رسالته سوى الهدوء والدقة الفنية وحدهما . ولكي تميز النص ، سواء كنت صياداً أو ملاكاً أو جندياً أو كاتباً ، فإن ما يلزمك هو التنظيم . والاستراتيجية اللازمة للحرب ، مثل الاستراتيجية اللازمة للبلاغة في الكتابة ، هي الوسائل الوحيدة للانتصار على الفوضى والموت — على الأقل للحظة واحدة .

ومن هنا كان انجذاب هيمنجواي نحو مختلف ألوان التكنيك في شتى المجالات : في الاصطياد ، وفي مطاردة الحيوانات ، وفي الحرب ، ثم على الخصوص في مجال مهنة ككاتب ، تلك المهنة التي يقول عنها : « إن النثر هو نوع من الفن المعاري ، وليس تزويقاً داخلياً » . وعلى هذا النحو أصبح كاتباً كبيراً ، عن طريق الاستراتيجية التي يواجه بها القوضى . وليس الشيء الجوهرى لدى هيمنجواي هو العنف ، وإنما — على العكس — هو النظام . وفي تحفته الرائعة « لمن

عند ما أبحر هيمنجواي إلى مونبارناس ، حتى الجبل الضائع ، أدركت جيرترود شتاين تمام الإدراك أنه لم يكن قادماً للبحث عن الكحول — الذي كان محرماً تعاطيه في الولايات المتحدة آنذاك — ولا عن الحياة البوهيمية . لقد جاء سعياً وراء استحكال عدته ككاتب . وقد استطاعت أيضاً أن تترك على الفور أنه رجل من رجال الأسلوب Stylisme ، فعلمته كيف يفرض في الكتابة نظاماً صارماً على نزعة الخيالية ، وذلك في مقابل الزعة الفنائية المائعة التي كانت شائعة في بعض مظاهر الاتجاه الرومانسى الأمريكى . وقد كان هو نفسه يقول دائماً إن من أسأذته : جيرترود شتاين ، ليزلا باوند ، فلوير ، شيرود أندرسون ، مارك توين ، والانجيل — هذا بالإضافة إلى سائر الكتاب الصارمين ، المحدثين ، وعلى الخصوص أولئك الذين يعبرون في كتاباتهم تعبيراً جسدياً ملموساً . وإذا ما كان هيمنجواي لا يقول أبداً كلمة « مسلس » وإنما يقول بدلاً منها « ٦ » ، « ٣٥ » س حيار ثمانى طلاقات » ولا يذكر أبداً كلمة « طائرة » وإنما يقول « جاسكر ٨٨ » ، فليس مرجع ذلك إلى اهتمام زائف بإحداث أثر في نفس القارئ ، وإنما يرجع إلى أنه قد تعود على أن يكون مخبراً Reporter .

واعتصمات اللغة الفنية التي يستعملها هيمنجواي كثيراً ، ليست مجرد خصيصة من خصائص أسلوبه ، وإنما هي أكثر من ذلك بكثير . إنها التعبير عن قلق روائي ، هو في الواقع أساس فكرته عن « الفن من أجل الفن » . عند ما تعثر على الكلمة الحقيقية ، فإن ذلك ليعنى أنك قد لجأت إلى الوسيلة الوحيدة للانتصار على الكابوس . ومثل أبطاله حيناً يكونون في مواجهة العدو ، سواء كان هذا العدو إنساناً أم وحشاً ، يظل هيمنجواي أمام أوراقه البيضاء رابط الجأش . وما من



ولا على تيار الوعي ، ولا على وجهات نظر أيضاً .
والواقع أن هيمينجواي يرفض بإصرار أن يحبس نفسه
في أي طريقة ، أو في أي بحث شكلي . فالتكنيك
الروائي بالنسبة له يجب أن يؤدي خدمة ، لا أن يكون
سيداً . وهذا النظام ، وهذا الرفض للألاعيب الشكلية
يرجع إلى رغبة قلقه للعالم . فإذا ما كان هيمينجواي ،
على العكس من فوكنر ، يرفض أن يتلاعب بالزمن
الروائي ، فذلك لأن الإنسان في رأيه ليس مسيطراً على
الزمن . والزمن هو إحدى صفات الوحش الذي يناضل
ضده الإنسان .

وقد اضطرع هيمينجواي طوال حياته مع الوحش .
فكل هذه الحروب التي خاضها ، ورحلات القنص
واصطياد أسماك السيوف الشيطانية ، كل هذه الأعمال
ليست إلا رموزاً للضلال ضد الوحش الذي يسيطر على
حياته ، ذلك الوحش الذي يحاول جاهداً أن يحدد
ملاحه . فهل وحش لا وجه له . وهو مع ذلك يغري
باعتباره رمزاً للوحشة ، لعدم .

• الخوف

فالخوف إذن ، والوحشة ، والعنف ، هي الأشياء
التي تستحوذ على عمل في لا يني يردد على الدوام
بانفعال ، نفس الموضوعات . وقد كان هيمينجواي
— طوال حياته — يعاني من الخوف . وقد سعى ، مثل
بطله ، لكي يتغلب على الخوف ، إلى أن يشيد لنفسه
« مكاناً نظيفاً حسن الإضاءة »^(١) . ولكنه لم يكف أبداً
عن الشعور بأن الوحش يطوف حوالبه . والفكرة الثابتة
لدى المتدنيين الأملهار عن الوحش ، تلك التي تميز
الأدب الأمريكي كله ، قد ظهرت لديه هو في شكل
حديث . فبطل روايته « العجوز والبحر » ، مثل بطل

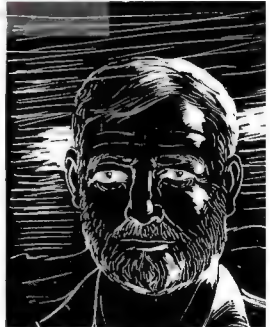
(١) « مكان نظيف حسن الإضاءة » هو عنوان إحدى
القصاص القصيرة التي كتبها هيمينجواي :

• A clean well-lighted place •

تدق الأجراس ؟ » نرى أن النظام في الكتابة يتجسد في
رمز داخل في صلب عقلة الرواية نفسها : فالأمر
يتعلق بتعليم الاستراتيجية لمجموعة من القصوصيين
الأسبان . وكل شيء يسير على أحسن ما يرام . فكل
حركة تأتي بها أدوات النصف ، وكل مذخة ، وكل
مرحلة من مراحل العنف ؛ كل ذلك قد أتى وصفه
بدقة باردة كذلك التي يمكن أن نحس بها في أي تقرير
عسكري . فالعنف عند فوكنر يذهب بالأسلوب إلى
حد الكابوس أحياناً . بيد أن النزعة الجمالية المنظمة لدى
هيمينجواي هي الوجه المضاد للنزعة الجمالية الانفعالية
لدى فوكنر .

• ضد الوحش

وحقيقة الأمر أن هيمينجواي كاتب كلاسيكي .
فليس يوسع المرء أن يعثر لديه على صور للتكنيك
مستمدة من التحليل النفسي . وليس من الممكن أن
نعثر لديه على تلك العين التي تشبه عين الكابوس ،



والإسراف في التكاليف على المذات الحسية ، ورحلات الصيد في أدغال إفريقيا ، وحلبات مصارعة الثيران ، كل هذه الصور الغريبة من الحرب التي نراها بوضوح في روايات هيمينجواي الأولى .

● مثل الذئب ..

وكان حلول الثلاثينيات ، والأزمة الاقتصادية التي جاءت معها ، ثم ظهور الفاشية أخيراً ، كانت هذه العوامل جميعاً قد حولت هيمينجواي إلى كاتب ملزم تقريباً . فكتبه « أن تملك ولا تملك » (١) ، هو قصة محارب قديم دفعت به البطالة إلى أن يكون قاطع طريق . ثم أتت بعد ذلك رواية تكاد أن تكون رواية «اجتماعية» هي : « لمن تدق الأجراس » ؟ ، وهي أقصى درجة من درجات الالتزام وصل إليها هيمينجواي ، تلك اللحظة التي التحول فيها زعالة السلاح إلى تقصان سياسي تقريباً . إن روبرت جوردان يموت وحيداً ، ودون أي أمل . يموت دون أن يخلف شيئاً وراءه . بيد أن فخاره الوحيد هو أنه قد واجه الوحش مواجهة الأبطال . لقد تحم عليه أن يكون « بطلاً إيجابياً » ، غير أنه مثل جميع أبطال هيمينجواي ، يعود إلى مصير البطل الإغريقي .

وقد كانت فترة ما بعد الحرب بالنسبة لهيمينجواي كما كانت بالنسبة لجميع المثقفين الأمريكيين على التقريب ، هي فترة التخلي عن الالتزام ، فرواية « العجوز والبحر » ، التي تخلص فيها هيمينجواي من كل فكرة سياسية ، تعتبر صورة مكبرة للمعركة المحتملة بين الإنسان والوحش . وقد فعل المناضل العجوز ما كان عليه أن يفعل . وإنه ليس بمنتظر بعد شيئاً . وهو على علم بأنه سيضل على الدوام وحيداً ، وبأنه يتحتم عليه أن يموت في النهاية . ومثل الذئب عند ما تحوته قواه ، فإنه يفضل أن يرمى بجسده إلى حد الأنصل ، على أن يسلم نفسه طائعاً مختاراً للخوف والانهيار !

ميلفيل الذي يجري في إثر الحوت الأبيض ، إنما يسعى وراء الشر الذي يريد هيمينجواي نفسه أن يواجهه وحيداً ، جسداً بجسد .

ويوجد في أعمال هيمينجواي ذلك الانتشاء بالوحدة الذي يميز الأبطال الأمريكيين من أعمال كوبر إلى أعمال ويتمان ، ومن أعمال ادجار آلان بو إلى أعمال ميلفيل . فالصياد العجوز أو روبرت جوردان ، مثل بطل رواية « بوني ديك » ، ثلاثتهم لا يصعدون في سلوكهم عن قيم اجتماعية أو سياسية ، ذلك لأن لديهم ميثاقاً انفرادياً للشرف ، يهرعون لطاعته في قوة وعناد . إنهم يعلمون أنه من أجلهم تفرع الأجراس ، ولكنهم مع ذلك يتوغلون حتى نهاية عملية الصيد ، أو القنص ، أو الحرب ، حتى ولو كانوا على أتم اليقين بأن ذلك لن يؤدي إلى شيء .

وفي عملية اصطراحه مع الوحش اتبع هيمينجواي نفس المسار الروحي الذي ذهب فيه أنباء جيليليه وبهلبا المعنى يصبح عمله غودجياً ، ونحن أن نرسم أن نجد فيه المراحل الثلاث المطامة في حياة أنباء هذا القرن : مرحلة المهرب التي تميزت بها فترة العشرينيات ، ومرحلة الالتزام التي تميزت بها فترة الثلاثينيات ، ثم مرحلة الإذعان للمصاب بالهلية - ذلك الإذعان الذي كان يحاول أن يبدو في مظهر الحكمة - التي ميزت فترة ما بعد الحرب . أما الوحش فقد التقى به هيمينجواي في ريف إيطاليا عام ١٩١٦ . تلك المجموعات من الجنود التي أصابها التحلل ، والتي تفوص في الوحل الدامي خلال مشهد الانسحاب الذي وصفه هيمينجواي في قصة « وداعاً للسلاح » . إنه يرى في ذلك رمزاً للكايبوس الذي يكتم أنفاس العالم . وقد أصابه نفس الفزع الذي أصيب به بطل روايته ، فقرر المهرب : « لقد وقعت صلحاً انفرادياً مع العلم » ، هكذا يقول بطل رواية « وداعاً للسلاح » . وعلى هذا النحو كانت عملية المهرب التي اندفع إليها « الجليل الضائع » : الكحول

فن الكتابة لأندرية موروا

بقلم : محمود محمود

يعتبر أندرية موروا من أساطين النقد الأدبي وكتابة السير في العصر الحديث ، وله في حرفة الكتابة ، أسرارها ومزاياها ، وأى طريف ، نشره أخيراً ، ورأيت أن أنقل فحواه إلى قراء هذه الصفحة لما حواه من نظرات نقدية عميقة .

• • •

يقول موروا إن نقطة البداية في حياة الكاتب هي إحساسه بالميل الشديد إليها ، فيحس الطفل أو المراهق بدافع قوى نحو التعبير كتابة عن العواطف أو الأفكار التي يثيرها في نفسه مختلف الأفراد والأشياء . وقد كان مارسيل بروست منذ حداثة يحس الرغبة في أن يحس الجمال الخفي تحت ظواهر الأمور ، كانت لديه فكرة غامضة بأن من واجبه أن يحرق الحق الأسير من محبسه . في تلك الفترة من حياته كان لا يزال عاجزاً عن بلوغ الحقائق التي كان يحس وجودها الخفي في الغابات والبساتين وضوء الشمس . وكان بزاله في



غير أنني لا أعرف مثلاً واحداً لم يحدث فيه هذا الأثران بدون نضال نعيم عنه قدر كبير من العمل .

ولست أعرف من الكتاب من كان راضياً كل الرضا عن نفسه وعن العالم الذي يعيش فيه إلا شزيمة في مستوى من الأدب غير رفيع . وليس معنى هذا أن المرء ينبغي لكي يجيد الكتابة أن يكون متشاعماً ، وإنما معناه أن « الضالول أمر لا يحصل عليه الفنان إلا بالنضال المرير »

الشرط الأول إذن الذي ينبغي أن يتوفى في الكاتب هو الميل ومحاولة التأليف من منة بخرة . ثم تأتي بعد ذلك مشكلة الصيت وذبح الاسم . والسؤال الذي أود أن أوجه بهذا الصدد هو : لماذا يتم على الكاتب أن يكون له جمهور ؟ إذا كان قرضه هو التعبير عن نفسه ، ألا يكتبه أن ينجح ذلك ؟ وهل من الضروري حقاً أن يكون له عدد من القراء ؟ والجواب على هذا السؤال يكاد أن يكون دائماً بالإيجاب . وأقول « يكاد » لأن من بين كتاب البوميات ، مثل سنت سيمون وبيس ، من لم يعبأ قط برضا الجمهور . فقد كان هؤلاء يكتبون لأنفسهم أو لأحبال مثقلة لم يكن بوسعهم أن يعرفوا إليها . غير أن أمثال هذه الحالات من القليل النادر ؟ فكل كتاب تقريباً يريد له قراء ، حتى إن كانوا قلة معدودة من المتنازين . وهذا أمر طبيعي ، لأنه كتب ما كتب بقصد أن يكشف للناس عن حقيقة نفسه وحقيقة العالم كما يراه . ولا يكون لهذا الكشف مغزى إلا أن بلغ أولئك الذين يعينهم .

وما يدعو إلى طمانينة الكاتب أن يجد قراء يفهمونه ، وربما يحبونه ، أو على الأقل يعجبون به . ولو كان ما بنفسه من صراع شديداً بما عند أقرانه ، فقد تخفت حدة هذا الصراع كما تخفت وطأة على هؤلاء الأفراد ، بفضل جهده . وفي هذه الحالة يتضاعف سروره بما يقدم لغيره من معونة .

إن هدف الكاتب الجدير حقاً بحرفة الكتابة لا يمكن أن يقتصر على فوزه بالحد والنضود . وقد يحدث أن تأتي

شبابه — كما يقول — مبتلى بالموضوعات الأدبية التي تلج في الخروج إلى الحياة ، وكذلك نظم الشعر في شباب كل من فكثور هوجو وبيرون وموسيه وفاليري . وقد يحدث أن يظهر الميل إلى الأدب في سن متقدمة ، كما حدث لروسو . غير أن محاولات كثيرة — في مثل هذه الحالة — تسبق عادة في الخفاء الثمرة الأخيرة .

فكيف يحدث أن يظهر هذا الميل عند بعض الناس ولا يظهر عند بعضهم الآخر ؟ نستطيع أن نقول في الإجابة عن هذا السؤال بوجه عام : إن حاجة المرء إلى التعبير عن نفسه كتابة إنما تصدر عن عدم التوافق بينه وبين الحياة ، أو عن صراع داخل لا يستطيع المراهق — أو المرشد — أن يعبر عنه بالعمل . إن أولئك الذين يعملون في سر وكأنهم ينتفسون قلباً يحسّون الحاجة إلى التحلل من الواقع ، وإلى الارتفاع عنه ووضع من بعيد . من أجل هذا كان كثير من خيرة الكتاب فريسة للمرض ، مثل بو وبروست وفلورييه وتشيكوف . وهم رجال عرفوا في حياتهم خيبة الأمل منذ الصغر ، أو صادفهم العقبات التي اعترضت تطوّرهم الطبيعي . وقد قضى دكنز وبلزاك وهوجو وكبلنج وستندال طفولة لا تعرف السعادة حطمتها الزعزعات العائلية في سن باكرة . وكان الصراع عند بعض الكتاب الآخرين اجتماعياً أو دينياً ، كما كان في حالة فلتر وأنانول فرانس وتولستوي . وكانت عند غيرهم طبيعة شديدة الحساسية ، فانتطروا على أنفسهم نتيجة لشعورهم بخوف لم يمكن التغلب عليه ، ولعل مريمي مثال لذلك . ولست أعني أن المرء يكتبه أن يكون على غير اتفاق مع الحياة لكي يحشر في ثمرة كبار الكتاب . وإنما أعني أن الكتابة عند بعض الأفراد طريقة من طرق التنفيس عن صراع باطني ، بشرط أن يكون هؤلاء الأفراد من الموهوبين .

وقد نجد من الكتاب من كان سعيداً في حياته ومن يتم باثران معتدل في مزاجه . ولا ريب في صحة ذلك ،

باللفظ ، مما يجلب له إعجاب زملائه الكتاب ، ولكن كتبه تظل قليلة التشويق لاي فرد اخر . اما إن هو — على العكس — ادى هذا الواجب المنوط به ، كان سعيداً عما يكتب ، يسمو به العالم كما ينعكس في نفسه ، وعحدث صدى عالى الرنين للعصر الذى يعيش فيه ، فيعين على تشكيل هذا العالم ، وذلك بان يعرض على الناس صورة لانفسهم يتوفر فيها الصديق كما يتوفر فيها التوجيه السديد .

• • •

يقول برير : « في عمل الكتاب صناعة كصناعة الساعات » وقد يكون هذا القول محل جدل طويل إلا أنه مما لا شك فيه أن عمل الكتاب يتطلب العلم بصناعة ما ، وهى صناعة لا يضفى صاحبها إلا بممارسة الكتابة ؛ « قل من ينجح في المحاولة الأولى . فأولئك الذين تبين مؤلفاتهم المنشورة في سن مبكرة مهارة حقيقية ، ليسوا بوجه عام - إذا تحرينا الصدق - مبتدئين . ولو بحثنا في تلويح حياتهم نبيها لما آتهم جاهلوا طويلا أشق الجهاد في حلوثهم ، لا نقاولن الكتابة بأنفسهم أو دارسين لأسرار الجهادية من الأساتذة . ولكنى أود أن أقول : إن التأليف — وإن يكن صناعة — يختلف عن صناعة الساعات ، وذلك لأن صناعة هذا الأخير تقتضيه أن يجمع الأجزاء الجاهزة بين يديه ويرتبا في نظام دقيق مرسوم . في حين أن الكاتب — حينما يضع القلم على القرطاس عليه ألا يكتفى بابتداع خطة تكوين الكتاب ، بل لا بد له أيضاً من ابتداع المادة التى يحتوئها هذا الكتاب . فما هى إذن طبيعة التدريب الذى يلزم الكاتب ؟

إن الكتاب يتألف من كلمات . فواجب الشخص الذى يعد نفسه لمهنة الكتابة ، ألا أن يلم بالألفاظ وأن يكون على علم بقواعد اللغة . لا بد له من أن يعرف لسان قومه معرفة دقيقة إفراداً وتركيباً — حتى لا

هذه المثوبة عرضاً في طريق من يستحقونها ، إلا أن كثيراً من عظماء الرجال من لم ينلها في حياته . فقد كان مالرو معبوداً لقلة ممتازة من المعجبين به ، ولكنه كان مجهولاً لجمهرة الناس العظمى . وقد قال ستندال بما عنده من حصافة رأى سيكرتال بعد عام ١٨٦٠ ولكن قل من كان يقرأه قبل وفاته . غير أن تولستوى وبلزاك ودكنز — من ناحية أخرى — كانوا يتمتعون في حياتهم بشهرة واسعة .

إن النجاح لا يدل على شيء بالنسبة للكاتب ، ولا يشهد له بتفوق أو تخلق ، إنما يطمع فيه الكاتب لأنه يكفل له الاستقلال ، وبشرط ألا يأتيه بطرق دينية كالتشهير بغيره ، واستخدام الوسائل المصلطمة كالمبالغة في عرض نفسه على الجمهور أو الابتذال . إن اهتمام الجمهور ببعض الجوائز الأدبية المعينة لا يندم في حقيقة الأمر أولئك الذين يظفرون بهذه الجوائز . فإن التشهير بهم بنته وفي شيء من المبالغة بردهم إلى مكانتهم الأولى . وإن كانوا قد يفتنون جدارتهم بالشهرة وقدرتهم على الاستعجابه للأمال الموضوعة فيهم . فإنهم — على عكس ذلك — ارتدوا إلى محول الذكر كما كانوا من قبل ، كان وقع الفضل على نفوسهم أشد إيلاماً من جراء الوعود السخية التى كان يبشر بها ذلك النجاح الذى أصابوه على غير انتظار .

إن المحذوف والنفوذ والمال ليست بالنسبة إلى الكاتب سوى أهداف ثانوية ، ولا يمكن لرجل أن يصيح كاتباً عظيماً دون أن تكون له فلسفة عظيمة ، وإن بقيت — في كثير من الأحيان — مكتومة لا يعبر عنها . فالكاتب العظيم بقدر « القيم » كلى التقدير . ووظيفته الأساسية أن يرفع الحياة إلى كرامة الفكر ، وهو يفعل ذلك بتشكيل الحياة على صورة من الصور . فإن هو أغفل أداء هذه الوظيفة فقد يكون حارباً ماهراً يتلاعب

المعاصر، والتي كان يزاك نفسه بخرجها لو أنه عاش اليوم بين ظهرانينا، لكان ذلك حدثاً سعيداً عظيماً . والواقع أنه لو كان موهوباً حقاً لما حدث شيء من هذا، ولكنه يتعلم من أساتذته شيئاً من أسرار الصناعة، ويستخدمه بصورة جديدة . ولو أنه شرع عامداً في تقليد هؤلاء الأساتذة، لما بقى كذلك دائماً، بل لا بد أن تمر به لحظة - حيناً تنضج عبقرته - ينسى فيها التقليد، ويتم النظر في موضوعه، ويعالجه بطريقة المبتكرة الخاصة . إننا لا نتوقع من إنسان ما أن يكتب كأن أحدًا لم يكتب قبل ظهوره . فكل امرئ في الأدب ابن روي لشخص من الأشخاص . والمهم أن يكون للكاتب الناشئ في النهاية أسلوبه الخاص بعد دراسة أساليب غيره من الكتاب .

ولكن ما هو الأسلوب على وجه التحديد ؟ هو طابع الشخص الذي يتبين في جلاء في استخدامه للغة ونظيره في الحياة لكل امرئ مزاج خاص به ، بيد أن الخبيء الأسير يعجزون عن دفع ما يكتبون بهذا المزاج . والكتابة نفسها عند أكثر الناس أمر يعلو على قدراتهم . ومن ثم تعوزهم تلك المرونة التي تؤهلهم للقدرة على إطلاق العنان لغرائزهم وعواطفهم . وما يكاد أحدهم أن يمسك بالقلم بين أصابعه حتى يجد أن القريحة لا تواتيه إلا بالتعبير المألوفة الشائعة ، فقد اعتادوا قراءة النثر الرديء ، ولا يستطيعون الفكاه منه . كان سنت سيمون أستاذاً في اللغة ، لا يهسه البتة استحسان الجمهور له ، لأنه كان يكتب لنفسه ، ومن ثم استطاع أن يضح المجال كاملاً لانفعالاته وذكرياته . كان الوصف الرائع الصحيح يواتيه مع الفكرة التي يريد التعبير عنها بغير إبطاء . كان يحس إحساساً قوياً بما يخلج في نفسه، وما يريد التعبير عنه، فلم يكن سهمه كثيراً في أية صورة تظهر هذه الخلقجات . كان يأخذ أول لفظ يرد على خاطره ، مهما يكن تلغهاً ، وكانت

يستخدم لفظاً يحمل معنى غير معناه المألوف ، أو ينشئ جملة معيبة أو غير مفهومة . وأنا أعلم أن كثيراً من كبار الكتاب يكسبون اللفظ القديم معنى جديداً ، أو يتلاعبون بالتركييب . غير أن هذه الحرية في استخدام اللفظ والتركييب قد تنال الإعجاب إذا وردت في إنشاء قوى متين ، ولكنها تدعو إلى السخرية إذا استعملها مبتدئ ، لأنها عندئذ لا تدل إلا على جهله باللغة .

فالشرط الأول إذن للكاتب الناشئ هو معرفته للفظ على وجه دقيق . ولا أستطيع أن أحدد مدى معرفته بالألفاظ من حيث كثرتها ، إنما يتوقف اختيار الكاتب المبتدئ على طبيعة موضوعه . فالعبارات الفنية التي تلائم الموضوعات الفنية بدرجة تدعو إلى الإعجاب والتقدير ، تبدو تكلفاً إذا استخدمت في الرواية . والكلمات الواضحة السهلة المألوفة تنفضل دائماً تلك الكلمات التي تدل على التعمق في المعرفة . وكثيراً ما تخفى لغة الفلاسفة ضالة في الفكر .

وخير تلويح للكاتب الناشئ هو الاطلاع على ما كتب كبار الأساتذة . فالدقة في دراساتهم تبين له كيف يتم تأليف الروائع الفنية . ولف أساليب العظماء عمده بالأمثلة الممتازة . إنه يقرأ في مبدأ الأمر للتسلية كما يفعل أي شاب متحمس يتنوق الكتب . ولكنه بعد أن يألف هذا الكتاب أو ذاك تراه يعود إليه المرة تلو الأخرى بقصد تشريحه وتحليله واكتشاف مصدر القوة والتأثير فيه .

ولكن أليس من الخطر أن يتبع الناشئ أستاذاً من الأساتذة في عبودية واسترقاق ؟ إن ما نطلبه من الكاتب الناشئ لا أن يكون بلزاً كآخر أو دكنزاً جديداً ، إنما أن يكون نفسه لا غيره . وليس الخطر فيما أرى إلا وهماً من الأوهام . ذلك لأن الكاتب الناشئ لو أخرج بغة وبصورة معجزة نفس الرواية التي تعالج مجتمعا

أساليبهم الخاصة بهم . أية نصيحة إذن نقدمها للكاتب الناشئ ؟ هل يبقى كالجوهرة الخام ؟ كلا ، لأن مثل هذه الجوهرة لا تشعُ بريقاً . إن مصدر الضوء — لا شك — كامن فيها ، ولكنه خفى لا يرى . إن نصيحتي الخاصة هي البحث عن أولئك الأساتذة الذين يتفوقون معه في الميول ، أولئك الذين يشعر بالعطف لإزاهم . فإن وجدهم تأثر على دراسة مأثورهم .

والكاتب الطموح — نابغاً كان أو غير نابغ — ينبغي ألا يحيا يوماً من حياته دون أن يكتب على الأقل بضعة سطور . إن عادة الكتابة عادة طيبة ، بشرط أن يكون المرء على الورق دائماً ما يريد فعلاً أن يقول ، وألا يقع فريسة لإغراء التعبيرات المألوفة المحفوظة

بسرعان ما تسمى الصحافة خطراً إذا لم تؤدَّ بإخلاص . فهناك فن القدرة على ألا يقول المرء شيئاً ، وهو تقيض الأسلوب تماماً . أما الصحافة على منحنى بول (بول) كوليبي ودييرو — فهي على عكس ذلك — ملوثة عظيمة للتدريب على الكتابة الجيدة الموجزة . واعتقد أيضاً أن نصيحة جيتيه بأن يبدأ المرء بالمقطوعات القصيرة رأياً سديداً . ففي إتمام العمل إلى نهايته تشجيع كبير للكاتب الناشئ . أما أن يشرع الكاتب ، وهو في سن العشرين في كتابة رواية مطولة ضخمة شديدة . قل في هذه السن من تكوين لديه المهارة الفنية اللازمة ، أو تجارب الحياة المباشرة الكافية التي يستمد منها مادته . ولا ينبغي قط أن نحل الكتابة محل تجارب الحياة . فالأسلوب لا يتفنى في خلاد . ويجب ألا ننسى أن دكنز كان في وقت من أوقات حياته مراسلاً صحفياً ، وأن بلزلك كان كاتباً عند أحد المحامين ، كما كان تشيكوف طبيباً ريفياً . الفن يختلف عن الحياة ولكنه لا يعيش بدونها .

وأود أن أؤكد هنا أيضاً أنه لا ينبغي للمرء قط أن يتفق الشهور والسنوات يفكر ويدير في الطريقة التي

النتيجة باهرة ، والخيالات قوية منحلة . كان تيار النثر عنده يتدفق تدفقاً ، حتى كانت الصفحة المسطورة تزخر بالحوادث . الأحداث ترد على ذهنه حتى وهو يقوم بالكتابة . ولكن القوضى التي تتراحم بها هذه الأحداث كانت تكسب كلماتها حياة نابضة . وكانت صفات الكاتب تظهر فيها يكتب — ذلك هو ما نعني بالأسلوب .

ينبغي أن يتوفر شرطان في أي شيء يستحق أن يسمى أسلوباً : الرشاقة والسهولة في التعبير الثري ، والآخر الواضح في العمل الفني ذاته . أما الرشاقة والسهولة فيمكن اكتسابهما بذلك التدريب المزوج الذي سبقت الإشارة إليه في هذا المقال : القراءة والعمل . وينبغي أن يقرن بهما قدر من التواضع . فإن من يبالغ في إجهاد نفسه في إتقان الكتابة لا يبلغ أعلى المستويات . فكلوير في رسائله ، حيث يعبر عن نفسه بغير جهد ، خير من كلوير في رواياته التي صيغت كل عباراتها بشيء من التكلف حتى فقد الأسلوب كل حركة طبيعية ، وأمسى قلماً قبيحاً نعوذه الرفقة والرشاقة يقول ألين في هذا الصدد : « الأسلوب — كمنع السلوك — لا ينبغي أن يشعر به صاحبه إنما يجب أن يعبر عما في النفس في ثلاثة منجلة ، وبطريقة لا يمكن أن يحتملها التكلف . أما ما عدا ذلك فتتكفل به مقاومة المادة ، كما يشاهد في الحديد لمشول أو الصخر المنحوت .

ولا نجد نصيح الكاتب الذي يبحث عن التعبير عن نفسه أن ينشبه بهذا الكاتب أو ذاك ، بل يجب أن يكون نفسه في كل ما يكتب . ولكن هل من السهل أن يكون المرء نفسه ؟ كم من الكاتب قضى نحبه دون أن يجدوا أنفسهم ، أو على الأقل — دون أن يسلموا أنفسهم لأساليبهم ، ويرجع ذلك أحياناً إلى نقص في الثقافة أو في المهارة في استعمال الكلمات ، كما يرجع أحياناً أخرى إلى الإغراق في الثقافة . فقد يسحبون بعدة أساليب حتى يتدبر عليهم أن يكونوا لأنفسهم

على سبيل المثال . وفي حالة الرواية أو أى عمل خيالى - وخاصة إذا كانت النغمة شعرية - فى أثر أن يختتم الكاتب موضوعه بلمسة رمزية ، ترك الكاتب فى حالة من حالات التأمل والتفكير . فالرواية الجيدة ، والقصة الرائعة ، لا تحاول أن تمررن على شيء . بعض الشخصيات فيها يلعب دور ، والحياة تسير سيرها ، وقد حل الفصل الأخير فيها مع بقاء إحدى القديمن معلقة فى القضاء ، واستقرار الأخرى على الأرض ، كما هى الحال فى بعض خواتم شويان . ولا يمكن أن توضع لأمثال هذه الأمور قواعد عامة مطلقة . ومن الروايتين اللتين يسجلون البطولات من عجب أن ينتهى متصاعداً بالتدرج حتى يبلغ الأوج فى الخاتمة . وللتأليف أوجه عامة بين جميع القنون . ويستطيع المؤلف أن يعلم عن فنه من قاعات الموسيقى بمقدار ما يعلم من المكتبات .

إن إنتاج القصص ، الذى بلغ درجة كبيرة فى جميع البلاد ، هو الذى يجتذب أنظار الجمهور . وشهرة الرواى الكبير تنمو كثيراً شهرة المؤرخ أو كاتب المقال من نفس المستوى ، وإن لم تنفوق أحياناً على شهرة كاتب المسرحية ، ولقاء الفيلسوف الواحد عشرة روايين ممن يتناولون جائزة نوبل . وأنا أعلم أن كثيراً من النقاد لا يفتأ يذكرون أن الرواية كشكل من أشكال الفنون وشبكة الزوال . وبعض هؤلاء المنظرين يعتقدون بأن مزايا الرواية قد استنفدت ، وأنها اعتمدت فى شيوخها على وجود مجتمع برجوازى ، وأن هذا المجتمع وحده هو الذى أمد الرواية بالمالدة اللازمة لتصوير السلوك الإنسانى ، وأن الفرد الذى يستند قوام القصة على عواطفه وأحاسيسه أخذ فى فقدان أهميته فى عالم يتزايد فيه تلاشى الفرد فى الجموع . ويظن بعض النقاد أن حب القصص الرواى لا يزال كامناً بالنفوس ، ولكنه يجد ما يروى غلته فى المسرحيات التى تعرض على الشاشة فى السينما أو التلفزيون ، وأن الروايات التى تكتب بقصد قراءتها قد قضى عليها بالموت .

يستهلها كتابه . ولقد عرفت كتاباً - أو على الأصح رجالاً أرادوا أن يكونوا كتاباً - بدلوا كل حياتهم مترددين فى اتخاذ الخطوة الأولى . يقول الواحد منهم : « ما زلت أفتقر إلى عناصر عامة لابد من استكمالها قبل أن أشرع فى كتابة القصة » أو يقول : « كم أتوق إلى البداية فى كتابة هذه السيرة » . سير أنه ما برحت هناك وثائق عامة مفيدة لم أحصل عليها بعد . وهكذا ينقضى الوقت دون أن يؤلف كتاب أو ينجز عمل ، إذا ما تم للمرء اختيار موضوعه لا بد له من التفكر فى الكتاب كما يقفز فى الماء . وإذا استمر الناشئ فى اختبار حرارة الماء بطرف أصبع قدميه فلن يتعلم السباحة .

اعتاد أحد الأستاذة أن يوجه هذا السؤال إلى طلابه عند ما يسلمونه رسائلهم : « ألم يفكر أحد منكم قط فى تمزيق الصفحة الأولى . وكان يحكم على رداءتها دون أن يقرأها لأنه كان يعلم أن البدايات من أشق الأمور وأبعدنا عن احتمال النجاح . فقها يغمز الكاتب . وقبل أن تملى بحجة الكتابة يتعرض لخطر الإهلال والتكلف . وإذا تحدثت عن نفسى قلت : إن لم أدر قط فى أى موضوع طرقت كيف أبدا ، ولكنى ما إن شرعت حتى استولت على فرازى وسيطرت على نفسى » ومن أجل هذا كثيراً ما يستهل كبار الكتاب موضوعاتهم بافتتاحية مقتضبة ، يقلفون القارئ بعدها مباشرة لئلا حوار يجرى بين أشخاص لا يعلم عنهم شيئاً . وعلى القارئ أن يجاهد لكي يشق طريقه . ولقد أصاب الأستاذ عند ما نصيح طلابه بتمزيق الصفحة الأولى ، فقها يتحسس الكاتب طريقه ، ويسير فيه ببطء وبهتاف ، ولا ضرورة لما بينة لقارئ كتابه .

أما عن فن الاختتام فهو يتوقف على طبيعة الموضوع . فإذا كان الهدف الوحيد من الكتاب هو مناقشة موضوع ما ، فيجب أن ينتهى - كما انتهى بيهوفن - بقطعة من الإثبات تتوافق فيها الأنغام الموسيقية . أما فى السر والتاريخ ، فمن الأفضل أن تتجمع كل النواضع فى الصفحات الأخيرة على طريقة فاجر

حوادث قصته ، وقد يجد حديث النفس (ما يفكر فيه الشخص لا ما يقوله) مكاناً في فن القصة ، وأن يصبح الاهتمام بظواهر الأمور الوسيلة الوحيدة للتعبير عن بواطنها — غير أن هذه الاتجاهات الجديدة لن تغير من طبيعة الرواية الأساسية .

إن الباعث في الغالبية الكبرى من الروايات العظيمة سواء الوضع هذا الباعث أو خفى — هو « الانتقال من الطفولة إلى الرشد » ، أو ذلك التناقض بين لغة التخيل ومعرفة الحق التي تبدأ هذا التخيل . يصور بروس هذا الانتقال ، أو هذا التناقض ، حينما يعرض علينا صبيًا يواجه عالم الأشياء ، فربط (بالأساء) أفكاراً ، يجد نفسه في مستقبل حياته مضطراً إلى اقتلاعها فكرة بعد فكرة . فلما يستطيع أن يجعل الأسماء تنطبق على الواقع المحسوس . فهذا « سوان » يشق « أوديت » التي لا تعيش إلا في خياله . وتحول أوديت هذه الخيالية إلى أوديت المفزعة التي تتكون من لحم ودم ، يصلح في حد ذاته أن يكون موضوعاً لرواية . وكذلك نرى « ناناشا » في رواية « الحرب والسلام » تنتقل من خطأ إلى خطأ . ويضع ميشيل بيوترو — وهو أحد الروائيين الناشئين — أمام أعيننا شاباً فرنسياً عند وصوله إلى مدينة إنجليزية ، فلا يستطيع أن يفهمها ، وهي في نظريه مريضة لا تطاق . وموضوع الرواية هو إدراك البطل لطبيعة المدينة الحقيقية .

وأستطيع أن أقول إن « الأرواح المفقودة » هي العنوان الخفى لكل رواية . ولست أقصد بهذا أن التطور العقل لبطل القصة ، لا بد أن يسر من أحيال المفاصل إلى الفكر المتشائم . فالرء قد يحب امرأة حقيقية بعد ما يحب نظيرتها في الخيال . وكذلك يستطيع المرء أن يكتشف نفسه لجمع كان من قبل يزديه . ولو أطلقنا على أفضل الروايات هذا العنوان « فترة التجربة » لما جاوزنا ما نرى إليه من مضمون .

وقبل أن أنتقل إلى الحديث في فن الكتابة القصصية أود أن أعلق على هذا الرأي ، إذ لاجلوى من مناقشة صورة من صور الأدب حكم عليها بسرعة الزوال . فأننا لا اعتقد في مثل أى خطر على بقاء الرواية كصورة من صور الفن الأدبي . لماذا تعتمد الرواية على وجود مجتمع برجوازي — وإن كنت أود بهذه المناسبة أن أذكر أنه لا يزال حياً برغم ما ناله من تدهور ؟ إن الفكر الجماعي لم يقض بعد نهائياً على العواطف الفردية ، حتى في البلدان التي طغت فيها سلطة الجماعة على الفرد . وما زالت الروايات تكتب في الاتحاد السوفيتي ، وبعضها يبلغ حد الإجادة والإتقان . كما أن الروس يطالعون الكثير من القصص القرونسي . ولا يمكن في ظني أن نحل المسرحيات التي تعرض على الشاشة على الروايات المقروءة في أعين جمهور المثقفين . إن تصوير الحوادث المسرحية خلال ساعتين على الأكثر ، لا بد أن يؤدي إلى الخلط والبعيلة . إنما السبب في خطر على المسرح لا على الرواية المقروءة . وقد يكون لها جيلها الخاص ، ولكنها لا تتيح تلك القراءة الدأبة ، وذلك التدبر والتأمل ، وذلك العودة إلى تلك القطع المشحونة بالمعاني ، مما يكون مصدراً للمتعة الخاصة التي يظفر بها قارئ الرواية .

ويقال أيضاً : إن الرواية حتى لو عاشت لا بد من تجديدها ، وإن الوسائل القصصية القديمة التي أخرجت لنا روايات تستحق التقدير على أيدي بلزاك وبروست مثلاً — قد نضب معينها ، وإن الجيل الجديد يبيع أمثال هذه العبارات « واستوى التاريخ في مقدمه » ، واحد يقول .. وإن تحليل الشاعر لا بد أن يخلو المجال للاهتمام بالموضوعات وأقر هنا أني أنكر هذه الثروة كما أنكرت سابقتها . ومن الجلي أن شكل الرواية يتغير كلما ظهر روائي نابغ . ومن الممكن — بل من المحتمل — أن تستمد الرواية وحيًا جديدًا من فن الإخراج السينمائي ، ومن الممكن أيضاً أن يخل الحوار محل تعليق المؤلف على

خصائص هذه الشخصيات مستعار من نماذج أخرى .
 بيد أن الرواية الجيدة بحاجة إلى سند من الواقع ،
 وأساس من المجتمع الحقيقي ، وإلا تزعزعت من
 جلورها واهترت . إذا كان لا بد للرواية من ديب
 الحياة فيها فلا مندوحة لها عن الاتصال بوقائع المجتمع ،
 وموثراته العامة ، وعلاقاته الخارجية ، وسياسته
 وطقوسه . أما القصة الممعة في الخيال فهي دائماً معيبة ،
 لأن العشاق فيها يعيشون حياتهم في عزلة ، كأنهم يعيشون
 في أرض مسحورة .

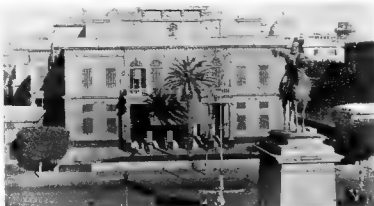
وهناك طرق عدة لكتابة الرواية . فقد يقص
 المؤلف الحكاية مباشرة ، وهو يتحدث كشاهد عيان
 للحوادث . وفي هذه الحالة لا بد أن يدهش ما يدهشنا .
 وقد يكون البطل من ناحية أخرى هو الرواية متحدثاً
 بضمير المتكلم . وهذه هي أيسر السبل . وأخيراً قد
 تكتب الرواية من «وجهة نظر إلهية عليا» ورواية
 «الحرب والسلام» مثل طيب لهذا الطراز . فالدنيا فيها
 تدور حول أشخاص غنققين ، والقارئ يراها حيناً من
 خلال عيني الأدميرال أندريه ، وحيناً من خلال عيني
 بير بزوكونف ، وحيناً آخر من خلال عيني ناتاشا .
 وفي كل حالة من الحالات ينبغي أن يقوم الخيال
 — مهما أغرق فيه صاحبه — على أساس من الواقع ،
 حتى لو كان خفياً غير منظور .

ولكن إذا كان الموضوع الرئيسي للخيال هو دائماً
 من طبيعة واحدة عامة ، فإن كل كاتب موهوب
 يحد في هذا الموضوع بعض التحوير ، حتى يتمكن من
 التعبير عن رأيه الخاص فيه . ومن الروايات ما يروى
 سرية المؤلف . ولكن الرواية العظيمة حقاً تميل — على
 عكس ذلك — إلى أن تكون نقيضاً كاملاً لحياة المؤلف
 فتراه يرسم الشخصيات بحيث تحقق آماله التي لم تتحقق
 في حياته ، ورغباته الدفينة . ومن ثم لا يفتأ كبار
 الروائيين يكررون أنفسهم تحت مختلف العناوين ، الحق
 أن كل روائي إنما يختص من هذه الدنيا العريضة بمقامه
 وحيدة ، هي التي تمكنه من التعبير عما بداخله ، كما أن
 المصور لا يرى في الطبيعة إلا تلك الصور المرسومة
 على طريقته .

وإذا ما استقر رأى الكاتب على موضوع ما ،
 فأى دور — في معالجته — تلعبه العين المشاهدة ، وأي دور
 يلعبه الخيال المبتكر ؟

إن أكثر الروائيين يقيمون أعمالهم على بيتة يأنفونها
 إلفاً تاماً . فدنبا يلزك عريضة ، لأن الحياة حمئة مئلك
 احتكاً كأ مباشراً بضروب مختلفة من الناس . والشخصيات
 انخيالية ليست صوراً ، إنما هي أشخاص حقيقيون
 ينتقلون من مكان إلى آخر ، فلم يكن «مكوير» مثلاً إلا
 أب دكنز بعينه . ومن المؤكد ورغم هذا أن كثيراً من





أوبرا القاهرة الجديدة



« جاء بناء دار الأوبرا الجديدة في تمام وقته ، إذ ستكون العناصر العربية من الفنانين
للتصميم قد بدأت تتفرج من المصاعد ، وستفتح لها الدار الجديدة أبوابها للعمل بها » .

الجانب الهندسي

في مشروع الأوبرا الجديدة..

بقلم المهندس الألماني: فريتز بورنمان

وسط احتفالات الشعب بالعيد التاسع لثورة ، وفرحة منيرة بالقوانين الاشتراكية الجديدة ، أقام السيد رئيس الجمهورية . الدكتور ثروت عكاش وزير الثقافة والإرشاد القومي لوضع حجر الأساس لدار الأوبرا الجديدة التي ستقام في حديقة الحرية بالجزيرة . . . وفي الصفحات التالية تقدم « الحلة » تحقيقاً ثقافياً عن هذه دار الجديدة ، يتحدث فيه المهندس الألماني « فريتز بورنمان » عن الناحية الهندسية في المشروع ، ويكتب : الدكتور أبو بكر حيرت ، مدير معهد الفنون العالي الموسيقي (الكونسرفتوار) عن أثر هذه الدار في تطوير موسيقانا ، ثم يتحدث المخرج المسرحي « نيلز ألان » أثرها في النهضة المسرحية المقبلة . ويختم هذا التحقيق الذي يعد من ترجم عن المؤلف المسرحي الأمريكي « جوزيف فيشبيرج » عن أشهر دار الأوبرا في العالم ، ويميزات كل منها . ولا تسبق الحوادث إن قلنا إن دار أوبرا القاهرة الجديدة سوف تصبح في عام ١٩٦٤ أجمل دار أوبرا في العالم .

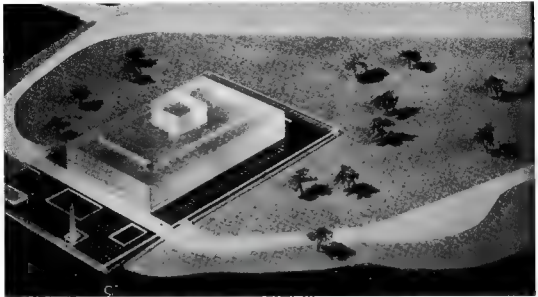
وقد استندت هذه المهمة العظيمة أن يقوم تخطيط دار الأوبرا الجديدة على أسس من المعارف البناء تحقق هذه الأهداف .

يقوم المبنى الرئيسي للدار ، ويبلغ عرضه حوالي ثمانين متراً ، وطوله مائة وعشرون متراً ، ويمتد على رصيف مترام متسع (عرضه ١٢٥ متراً وطوله ٢٠٠ متراً تقريباً) ، بحيث يتوسطه المبنى من الخارج ويتجه بعرضه إلى الشمال ، حتى يترك في جانبها الجنوبي فراغاً في الرصيف يبلغ عرضه ١٢٥ متراً وعمقه ٦٥ متراً .

والصالة السكبرى للدار (وتشمل الصالة والبسكون الأول) تضم مقاعد يبلغ عددها ١١٠٠ مقعد ،

سيقام مشروع دار الأوبرا الجديدة في حديقة الحرية على طرف الجزيرة الجنوبي ، وسوف تصبح بناء نموذجياً يطل على النيل - ويرمز لإرادة حضارية جديدة ، وجمتمع راق - وأثر هاماً من آثار العالم العربي الحديث .

وقد وضع مشروع دار الأوبرا الجديدة بحيث يتسق بصورة فعالة مع مشروع أبنية المتاحف الجديدة على الجانب الشمالي لشارع التحرير ، وتؤلف معها مركزاً ثقافياً بعيداً إلى الأذهان ذكرى المركز الثقافي الذي كان قائماً من قديم على ضفاف النيل، وستصبح هذه البقعة بفضل هذا المشروع عطاءً أنظار العالم ، وامتداداً للحضارة القديمة في حضرة القاهرة العالمية.



نموذج للمبنى الرئيسي لدار الأوبرا الجديدة ، في الطرف الجنوبي لحديقة حرية بالجزيرة

الزركشة المنقوبة (الفيلجرام) . تتعاقص حجارها حيث تنعكس أشعة الشمس ، وتحول دون خطف البصر ، وتظهر شفائفة وتبغ عليه ، بصفة خاصة ، سمات الفن العربي وروحه .

وبنفس الروح والأسلوب سيكون البناء الداخلي دليلاً نموذجياً لتطوير الممار في أعلى درجاته الفنية ، ونظمت أماكن الزايرين ونسقت بحيث تتسق مع نظام « المتجمع المتكف » الذي خلقته الثورة .

من أجل ذلك أنشئت صالة حفلات روعي فيها أن يكون الاتصال وثيقاً بين المسرح وبين جميع أفراد الجمهور (ويبلغ عدده ١٧٥٠ شخصاً) ، يتضمنون جميعاً برؤية كاملة ، واستماع ميسور .

ومن أجل ذلك اتصلت صالات المدخل والأشياء بعضها ببعض ، بحيث تسع لتجتمع أفراد المجتمع الحافل فيها معبرة في الوقت نفسه خرمعير عن وقار الدولة وعظمتها .

وأقسم الداخل من المسرح ، يشمل خشبة المسرح الرئيسي الكبير الذي يشغل ثلاثة جوانب من المسرح ، وصالة لتبديل الملابس ، وغزن ، وورشة تابعة له ، وحجرات وأماكن الفنانين والفنيتين ، وفي هذا القسم مشع كاف لكل هذه التواحي ، إلى جانب الجهاز

وتقع هي وبهو المدخل الرئيسي (ويشمل صالة وسطى ، وأربع صالات جانبية ، ومطعم) على مستوى واحد مع الرصيف ، بحيث يتمكن الزائرون من الخروج إلى الرصيف من عدة أبواب بسهولة تامة ؛ ليستمتعوا بالمنظر الجميل المطل على ضفتي النيل ، وبأضواء المدينة المنعكسة على صفحة النيل ، وبمنظر النافورة وشعير المياه المنساب منها .

وستقام أمام مبنى دار الأوبرا على مسافة ٥٠ متراً في اتجاه النيل ، مسلة قدمية خارج متوسط الرصيف بارتفاع ٢١ متراً ، وترمز هذه المسلة إلى حضارة البلاد القديمة ، وتربطها بحضارة العالم العربي اليوم ممثلة في دار الأوبرا الجديدة .

وعما أن دار الأوبرا الجديدة ستكون مكشوفة من جهاتها الأربع ، فسوف لن يشاهدها بأنها أحد الآثار الهامة مما تثيره في النفس من إلهامات روحية عظيمة . وقد وضع شكلها في التخطيط مرتفعة بكتلة مبانها ١٦ متراً عن المضفة ، ثم ترتفع بعد ذلك بشكل مدرج ثلاثة أمتار أخرى ، ثم ١٣ متراً أخيرة لمبنى المسرح ، فيصبح ارتفاعها السكلى ٣٢ متراً . وفي مثل هذا الشكل الواضح من البناء ينبغي أن تكون الواجهة مسيرة لشكله ، فتغطي ببطقة من

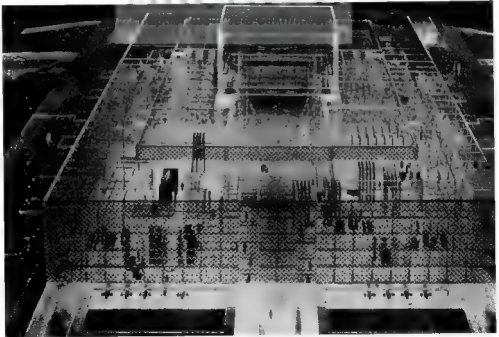
الكهربائية ، وأدوات الرقابة من الصواعق وغير ذلك من مستحدثات العلم في هذا الميدان . وقد قررت وزارة الثقافة إرسال بعثات من العمال المدربين لدراسة أساليب استعمال كل هذه الأدوات في الخارج .

ومسرح الترقية الموسيقية الكبيرة المتحرك ، يجعل من السهل استعمال دار الأوبرا كقاعة للاستماع الموسيقى ، ولهذا السبب كانت دراسة رجع الصدى ، ورنين الأصوات في صالة العرض ضرورة لازمة من الناحية السماعية . لقد بنيت في وقتنا الحاضر ، أو هي في سبيل البناء ، دور جديدة للأوبرا في : فيينا - استامبول - برلين - فارصوفيا - نيويورك - سدن - وحالياً في القاهرة . وقد قام التخطيط على أساس أن يكون لتاريخ بلاد النيل ، وأعمال المصريين القدماء والفن الإسلامي العربي ، نصيب واضح في بناء دار أوبرا القاهرة في وسط المدينة العالية ، كأحدث مشروع من نوعه يجعلها تفوق كل أوبرات العالم .

الإداري لدار الأوبرا ، بحيث يتسنى لكل العاملين في الدار أداء عملهم على خير وجه .

وسيتشأ نظام الإضاءة على طراز في حديث ، ويدار بآلات عصرية جداً من أحدث ما وصل إليه فن المسرح ، وعلى أساس ما استحدث منها بنور الأوبرا تبعاً للنقاط الفنية التالية : حسن الاستماع ، الوقاية من الأصداء ، والعزل ، مكبرات الصوت ، إمكان الإنذار والنقل الفنى في الإذاعة والتلفزيون ، الوقاية التلقائية من الحريق (أدوات الإنذار بالحريق وجسر الدخان) ، والرقابة من الحريق بالرش وبأدوات الأمطار مع آلات من ذات الضغط العالي ، وآلات يعتمد عليها لتكييف الهواء في كل مبنى الدار ، وغيرها من أدوات الإمداد كأجهزة ضخ المياه وصرفها ، والتدفئة ، وأدوات الضخ والأدوات الكهربائية ، وأدوات الإضاءة عند انقطاع التيار الكهربائي . ومولدات التيار الكهربائي عند انقطاع الشبكة

نموذج مجسم من المخطط لدار الأوبرا الجديدة .



أشـر
دار
الأوبرا
الجديدة

في تطوير الموسيقى

بقلم : الدكتور أبو بكر خيرت

الموسيقى يحتاج إلى العازف الماهر أو الأوركسترا المتمرن المقتدر والقائد الذكي الموهوب ليخرج عمله حياً جميلاً .

وإذن فكل عمل فني رفيع يحتاج إلى المؤلف والمؤدى والجمهور .

وفن الأوبرا ما هو إلا كل هذه الفنون يجمعها إطار موسيقى في صورة واحدة .

فأى أوبرا من الأوبرات التى يشاهدها جمهورنا العربى يدارنا الحالية - تعتمد أساساً على الموسيقى الأوركسترالية إذ تسهم بنصيب هام في إخراج القصة ، والشعر ، والممثل ، والقساء ، والتصوير بمختلف فصولها ومناظرها ، يضاف إلى ذلك فنون الملابس ، والماكياج ، والرقص ، ومجموعة الفنون التشكيلية .

ليس كل محب للفن أديباً أو شاعراً أو عازفاً أو مؤلفاً ، ولكن محبو الفن من غير المتخصصين فيه ، هم الوسط الذى يعيش فيه الفنانون ، ويعملون له ، وعليه تنعكس أعمالهم ، ويتبين مدى عمقها وتأثيرها وأصالتها . والفنانون بالذات - وقد وهبهم الطبيعة مقدرة الخلق والإبداع - لا يمكنهم التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم دون الوسط الفنى المتخصص الذى يودى أعمالهم ويخرجها من حيز الفكر والإلهام إلى حيز الوجود .

فالشاعر المبدع يحتاج لإخراج شعره إلى الإلقاء الجيد ، وكاتب المسرحية إلى الممثلين القادرين ، والمصور إلى خاماته ومساعديه ، وواضع رقصة الباليه إلى فرقة الراقصات والراقصين المبرزين ، والمؤلف

وبعد أن كان محبو الفنون نفرًا من الرسميين والخاصة ، اتسعت الدائرة اتساعاً شاملاً ، وأصبح الفن حركة ثقافية قومية ، ولا أدل على ذلك من أن أوركسترا القاهرة السيمفوني قد اكتسب في حفلاته الصباحية التي خصصت للطلبة جمهوراً متزايداً من صغار النشء ، يواظبون على حضور حفلاته ، وينصتون لروائع الأعمال الموسيقية الكبرى في صمت تام ، بعد أن أحسوا أن الموسيقى ليست ذلك التهرب البدائي المبطل ، بل هي فن ثقافي رفيع يعتمد أساساً على البناء المحكم في علم وجمال وأصالة ، وأن لكل آلة من آلات الأوركسترا ، ولكل مجموعة من مجموعات دوراً خاصاً مستقلاً عن غيره ، وأن أداء هذه المجموعات معاً طبقاً لكراسة التوزيع الأوركسترالي ، ولأشهرات عصا « المايسترو » ، يبرز للمستمع فكرة المؤلف الموسيقية مكتملة تماماً كالنور الأبيض الناصع إذا حللناه وجدناه يشمل ألوان الطيف جميعها .

وإذن قد بقى الوقت الذي اعتمدت فيه الموسيقى على الجملة الموسيقية والإيقاع فقط وأضيف إليها البعد الثالث - « الهارموني » أو علم توافق الأصوات - واعتمد ذلك جميعه على قوالب متعددة معروفة وأصول فنية مدروسة ، وصارت مهمة العازف المحيد لا تعتمد على الموهبة الموسيقية الطبيعية فقط ، بل على الدرس المنظم في معاهد خاصة تخرجه تماماً كما تخرج كليات الجامعات الطيب والحاي والمهندس ، وصارت مهمة إيجاد المؤلف أشق من هذا جميعه لضرورة تكوينه أولاً كعازف محيد على إحدى الآلات الموسيقية الهامة كاليانو أو الأرغن ، ثم استكثاله للدراسات العديدة الخاصة بآلات الأوركسترا جميعها ، ثم تخصصه في القراءة السريعة لصفحات كراسات التوزيع الأوركسترالي ، وتحتوي كل صفحة منها على نحو أربعة عشر سطراً تختلف الآلات يقرأها جميعها في وقت واحد ، وبعضها في مفاتيح موسيقية متباينة كما لو كانت لعدة لغات مختلفة ، بل ينبغي عليه أن

ومن البين أنه وإن كانت دار الأوبرا الحالية قد أنشئت منذ حوالي تسعين عاماً لغرض خاص هو إخراج أوبرا « عابدة » التي وضعها « فردى » المناسبة لحفلات افتتاح قناة السويس ، إلا أن هذه الدار المتيدة قد مضت في أداء مهمتها بعرض عدد كبير من الأوبرات العالمية عاماً بعد عام دون توقف إلى يومنا هذا . ولو أننا أخذنا في الاعتبار أن رواد الدار من المصريين لم يكونوا يتعدون الرجال الرسميين ، وكبار موظفي الحكومة ، ونفراً من الخاصة الأثرياء ، وقلة من محبي الفن الجميل الذين واظبوا على احتلال بعض مقاعد « أعلى التياترو » ، إلا أنها كانت النافذة التي أطلعنا على روعة الفنون العالمية مجمعة في صعيد واحد هو فن الأوبرا .

ومع تقدم الحركات الوطنية المتتابعة في طريق الاستقلال ، زاد اهتمام المواطنين بالفنون عامة ، وبالموسيقى خاصة بعد أن كانت ملقاة في سلة المهملات لقرون عديدة ، والفنون لا تزدهر إلا في ظل الحرية حيث تنمو شخصيتها وتتطور ، فتجاءت الثورة متمشية مع الوضع الطبيعي لتبلور الاتجاهات الفنية والثقافية فدفعها لتنمو وتتطور في ظلال الحرية ، وكانت فنون النحت قد بعثت من جديد على يد « مختار » ، والأدب والشعر والقصة على أيدي « شوقي » و « طه حسين » و « المقاد » و « توفيق الحكيم » و « عزيز أباظة » ، والتصوير على أيدي « محمود سعيد » و « محمد حسن » و « علي الأهواني » و « يوسف كامل » و « راجب عياد » ، وتبعها الموسيقى بمدرستها الشعبية التقليدية المعروفة ، والثقافة الرفيعة على يد رائدها الأول « يوسف جريس » . وجميعهم من رواد هذه الفنون . وصاحب ذلك كله إنشاء الجامعات ، ومعاهد الفنون الجميلة ، ومدارس الفنون التطبيقية ، وأحدثها في عهد الثورة المعهد القومى العالي للموسيقى (الكونسرفتوار) ، والمعهد العالى للفنون المسرحية ، ومعهد السينما ومدرسة الباليه .

بدأت تخرج ، وستفتح لها الدار الجديدة أبوابها للعمل بها على المسرح وبالأوركسترا لإخراج الأوبرات العالمية التي توافر على إخراجها حتى الآن الفنانون الأجانب الوافدون ، بل ستتاح حينئذ الفرصة الكبرى لقيام الفنانين العرب بتأليف أولى الأوبرات العربية ، تلك هي الفرصة الفريدة التي ستضعها الدار الجديدة بإمكاناتها الحديثة بين أيديهم .

والآن ... فلنسرح غيالتنا قليلا نحو هذا المستقبل القريب المأمول ...

نحن الآن في عام ١٩٦٥ وقد افتتحت دار الأوبرا الجديدة وبدأت نشاطها الفني ... بعض خرجي الكونسرفتوار يعملون بها كمغنيات ومغنين ، والبعض الآخر يعمل بالأوركسترا ، - القاد - كعادتهم - يشنون بالصحف حملات عنيفة ليم لم تنتهج الدار الجديدة بأوبرا عربية ؟ ... وينتهي الجدل بالاعتراف بأن كاتب موسيقى الأوبرا ينبغي أولا أن يكون مؤلفا موسيقيا ذا تجربة سابقة ناجحة في المؤلفات السيمفونية الخاصة ، وأن المؤلفين للمخرجين تنقصهم التجربة في الكتابة السيمفونية الخاصة ، فضلا عن الكتابة الخاصة بالأوبرات التي تشمل الجزء الغنائي المتصل .

عام ١٩٧٠ . . . يذل المؤلفون العرب مجهودات صادقة وتبلور مجهودهم في ثلاثة أنواع من الأوبرات - أوبرا من فصل واحد ، أوبرا من ثلاثة أو أربعة فصول ، كل منها على أساس من اللغة العربية الفصحى ، أما النوع الثالث فبالعامية . يشتد الجدل حول هذه الأنواع الثلاثة ... بتقرر إجراء بروفات عامة مختبرات من الأنواع الثلاثة ... ينتهي الأمر بتقرير عزف الأوبرا ذات الفصل الواحد بالعربية الفصحى لتكامل وحدتها من النواحي الموضوعية والموسيقية والغنائية .

عام ١٩٧٥ ... أفادت تجربة عام ١٩٧٠ في تفهم جمهور المؤلفين لضرورة إيجاد القوالب الخاصة التي يقتضها لإخراج الأوبرا العربية .

يضعها أمامه ويلخصها جميعاً عزفاً على البيانو . يضاف إلى كل ذلك ظروف حياة المؤلف ، وطموحه ، وضرورة العمل المصني المتواصل ، وإمكانات معيشته المادية ، والفرص التي يوفرها له ذلك العامل المجهول « الحظ » . كل هذا على أساس من موهبة حقيقية نادرة لا تيسرها له المدرسة ، وإنما هي منحة الخالق عز وجل .

وكل ما ذكرناه عن العازف والمؤلف ينطبق من ناحية الدراسة النظامية الحديثة على المغنية والمغنى ، وجماعة المتشبدن (الكورال) ، وعلى راقصات وراقص البالية .

وإذا علمنا أن الغناء العربي التقليدي لم يراع فيه تقسيم الأصوات البشرية بناء ورجالا إلى الطبقات الصوتية الأربع التي تبدأ بالأصوات النسائية الرفيعة وتنتهي بأصوات الرجال الغليظة - « السوبرانو » و « التينور » و « الباريون » و « الباص » - ألا فكيف مدى الجهد الذي يبذل حاليا بكونسرفتوار القاهرة لخلق البرنامج الدراسي الغنائي باللغة العربية طبقاً للمستويات العالمية ، ولترتيب طبقات الأصوات ، وقواعد الكتابة الخاصة بها ، ليمتدح جنبا إلى جنب مع البرنامج الدراسي الغنائي العالمي ، فيسلح خرجيه بالمقدرة التامة على الغناء في كليهما .

كل هذا بين لنا أن جمهورية الثورة ، قد أقامت ثورة حقيقية على ذلك الركود التي لا تزال تلمس آثاره ، وأنها قد أنشأت المعاهد العليا المتخصصة ، لتخريج العازف ، والمؤلف ، والممثل ، والمغنى ، والراقص ، أى كافة العناصر التي يقوم عليها إخراج الأوبرات ، وهي عناصر لم تكن غير حزم منذ ثلاث سنوات ، ولكنها اليوم ستوافر وتتكاثر وتصبح حقيقة ملموسة بعد ثلاث سنوات ، فبناء دار الأوبرا الجديدة التي ينتظر أن يتم بكامل معدات مسرحه الميكانيكية عام ١٩٦٤ جاء في تمام وقته ، إذ سوف تكون العناصر العربية من الفنانين المتخصصين قد



الأوبرا الجديدة

ترسم الطريق لحركتنا المسرحية

وهذه النواحي مجتمعة بكل بعضها البعض ،
تؤلف كما نرى خطة مركبة ، تستوعب سائر الظروف
والاحتياجات ، وتتجاوب مع تطورنا وطموحنا
الحضارى ورأى ، أنه لو تحقق التنفيذ
على أساس هذه الخطة كما ينبغي ، وفي الأجل
المضروب ، لكان لنا في إنجاز مشروع هذه الأوبرا
معجزة صغيرة ، ولأصبح هذا المسرح الكبير أماننا
مثلاً دائماً ، يعبر بأدق الصور وأعماقها جميعاً - عن
تماسك قوتنا الروحية وترابطها ، كما يعبر عن انتصار
حب المشاركة والقدرة على التعاون في مجتمعاتنا
الجديدة ، المجتمع الذى نريد له من كل قلوبنا أن
تحقق حياته الإنسانية الصحيحة ، في عالم اليوم ،
وعالم الغد .

• • •

والأمر - فما أعتقد - لا يتطلب منا أن نراعى
إحكام وضع الخطة العامة ، ثم نطمن ، وننصو
أن كل شيء سينتج تلقائياً تبعاً للملك على خير ما
نشئ . . . !

فالوصول بمسرحنا الجديد إلى الشاطئ الذى ننشده
له ، يتطلب من رأى على العكس شيئاً من الفائق .. ،
من معسدين قلبي الفنان الذى يشكل لفنان قطعة فنية
ببريدها جميلة ومعمرة ونافعة .

• • •

لقد كنا وما زلنا نشكو من دور العرض إلى

المعلومات التى حملها إلينا جرائدنا اليومية عن
دار الأوبرا الجديدة ، تبدو في الواقع معلومات
غزيرة متعددة الجوانب ، وقد يصعب علينا أن
نقاولها بالعرض أو المناقشة دفعة واحدة ، ولكننا
مع ذلك نستطيع مبدئياً أن ننحى بعض الجوانب
والتفاصيل ، ونؤكد الإشارة إلى النواحي الجوهرية
التي يتكامل لنا في مجموعها شتّى تطبيقاً لهذا
المشروع فنحن نستطيع أن نبخس من
الأنباء التي وصلتنا عن الدار الجديدة :

• أنها ستكون آية معارية رائعة ، تستوحى في
شكلها تاريخنا وحضارتنا ، وتجمع في قوامها بين
البساطة والجمال . . .

• أن النساء والتجهيز معاً سيستجيبان لسائر
الاحتياجات على أنسب الوجوه : احتياجات الجمهور
واحتياجات العرض المسرحي . . . واحتياجات الفنانين
والفنيين والإداريين ، ممن سيقومون بالعمل في هذا
المسرح الكبير .

• أن وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ستستخدم
كل التدابير اللازمة نحو إعداد المتخصصين ، للعمل
في شتى النواحي الفنية والإدارية والميكانيكية . . .
وأن ما ستقدمه الدار من ألوان العرض المسرحي
سيكون لأبناء معاهدنا الفنية بمثابة المجال الصحيح
الذى تستطيع فيه مواهبهم ودراساتهم الفنية أن تتنفس ،
وأن تنشق طريقها نحو الحياة والنور .

بقلم : نبيل الأسفى

إلى شئ من السرعة ، أو إلى شئ من المهارة الفنية ... والإضاءة ، برغم أن وظيفتها فى مسرحية واقعية قد تكون مجرد الإنارة ، أو مجرد إحياء الصبغة الزخرفية للأحداث ، إلا أنها فى المأساة الغنائية أو فى الرأجيديا الكلاسيكية أو الشكسبيرية مثلا ، قد تأخذ دورها كإيقاع شاعرى مصاحب للحركة النفسية ، وقد تضيئ فيها تعبيرات وإيماءات لها دلالتها الدرامية فى عرى الأحداث ، وقد يحتاج الأمر هنا أو هناك إلى أن يكون « الجهاز العام للإضاءة » - الذى نسميه « أرغن » الإضاءة أحيانا - بين أيدينا جهازاً حديثاً ودقيقاً ومتعدد الإمكانيات ، أو إلى أن يكون عامل الإضاءة لديه وعى كامل بمهمته ، فيعرف كيف يحسن تشغيل مراكز الضوء وطراحاته ، أو يستطيع مثلا أن يدرك أثر اللمسة الشاعرية للون .

وقد تمتد صرختنا كذلك إلى النظم التى تأخذ بها فرقنا الرسمية فى تقديم إنتاجها على مسارحنا ، إذ نجد على سبيل المثال ، أن هذه الفرق لا تأخذ بنظام « التراث الحى » الذى يسمونه عادة (الريبورتور) ، فتطالب فى صرخة من هذا القبيل ، بضرورة توجيه العناية إلى دراسة هذا النظام والأخذ به ... لأن قيام هذه الفرق كفرق رسمية للدولة ، ينادى بأن يكون لها دار أو دور عرض خاصة بها ، وبأن يكون لكل فرقة بين إنتاجها مجموعة مختارة من القطع الفنية التى تتجدد عرضها على الناس بين الحين والحين ... فلا

فى متناول أيدينا ، ومن الطريقة التى تعمل بها فرقنا الرسمية فى هذه الدور . . . ! ! . فنحن نضيق فى بعض مسارحنا القائمة ، بأن « الإصباح » ليس كما ينبغي أن يكون ، ونعتبر أن استخدام مكبرات الصوت مع ذلك أمر مناف لطبيعة العرض المسرحى . . . وفى بعض مسارحنا الأخرى قد نبذى ترمنا من الحواجز والليهود والصناديق المغلقة التى يسمونها (الألواج والياوير) . إذ نلاحظ أنها لا تهيئ الرؤية الدالة لساكنى المتفرجين ، كما أنها تخرج وحدة الانفعال الجماعى ، ولا تنفخ أيضاً مع روح المجتمع الاشتراكى الذى نتجه نحوه فى خطوات سريعة .

كما أننا قد نجار بالشكوى أحيانا من ضعف دولابية تغيير المناظر ، أو من قصور إمكانيات الإضاءة . . . وقد نشكو أحيانا أخرى من أننا نسند الأعمال الفنية إلى العمال والموظفين دون أن نحرص على تدريبهم تدريباً مهنيًا ، أو تزويدهم بشئ من الدراسة عن المهام المستندة إليهم ... والأمر فى هذه أو تلك ، قد يكون له كما تعلم خطره وأهميته فى تحقيق التجربة الفنية وتعميق الإحساس بها . . . فالتأطر ، فى بعض المسرحيات الواقعية أو الأسطورية أو الرمزية مثلا ، قد تشارك مشاركة فعالة فى رسم أبعاد الجو النفسى للشخصيات والأحداث ، أو فى إحياء مضمون المسرحية ومستويات الصراع فيها ، وقد يحتاج تركيبها وتغييرها

مركبة على مصاعد وتجري على قضبان ، ويمكن في لحظات أن تتغير المناظر ، وتختفي «الپلاتوهات» يمينا أو يسارا ، ولدى أعلى أو إلى أسفل .. ، غير أنه قد لوحظ أن أفضل ألوان العرض المسرحي التي قدمت على هذا المسرح منذ إنشائه ، كانت على العكس هي ألوان العرض التي لم تعتمد على السهولة التي تمنحها هذه الإمكانيات الميكانيكية ... ! فهذه «الپلاتوهات» في رأى القرنين تكلفهم كثيرا في إقامتها وصيانتها وتشغيلها ، ولا تقوم مع ذلك إلى نتيجة مرضية ، لأن الاستناد المستمر على استخدامها ، لا يساعد على شحذ فكر المخرج ويخلفه في تكيف صياغة العرض ... !

فكل هذه التواحي الميكانيكية والمعارية وغيرها : استخدام مسرح «الپلاتوهات المتحركة والمصاعد» ، أو «المسرح الدائري» ؟ كيفية استخدام فراغ خشبة المسرح وفقا لألوان العرض المسرحي التي سسكها فيه ؟ ... كل ذلك وما إليه ، ينبغي أن يكون موضوعا للدراسة والمناقشة بين المؤلفين والمخرجين والنقاد والمهتمين بشؤون المسرح جميعا ... لأن عمل المؤلف مثلا ليس متوقفا عن الإمكانيات المعيارية والآلية في المسارح التي سيعرض فيها أعماله ... فلنستظن أن «شكسبير» كان يكتب وهو مجهول حدود الإمكانيات في مسرحه ، أو أن «سوفوكليس» مثلا كان يؤلف للممثلين واللجوقة بمعزل عن ممار المسرح الإغريقي ... !

...

إن التقدم الرئيسي اللازم لمسرحنا ليؤكد به قابليته للتطور والازدهار ، يتمثل في مزيد من الاقتراب والترابط بين عناصره ومقوماته ... فنحن بغير قدرة الجزاء على فهم الكل وحرصه على التكيف معه ، لا نستطيع أن نحقق لمسرحنا تطوراً ملحوظاً .

وستكون لي فرصة أخرى ، أركز فيها حديثي بعض الشيء على هذه الناحية ، لأنها على جانب كبير من الأهمية ، فالمسرح كما نعلم فن مركب ، ينبغي أن تتضافر له فنون عديدة ، وينبغي أن تتمثل في تضافرها قدرتنا على أن نشارك بعضها البعض في أحلامنا ، وفي رؤيتنا للعالم ، وفي إحساسنا المتعلق بالحياة .

يصبح أن نتخلى في بساطة عن الذين لم تسمح لهم الظروف بمشاهدة إحدى هذه القطع ، ولا يصح من ناحية أخرى أن نعود جمهور المسرح ونقاد المتطلعين على أن يكتبوا من العمل الأدبي والفني الجيد بمتعة عابرة أو دراسة سريعة ... كما أنه ليس من الإعزاز للعمل الأدبي والفني في كثير أو قليل ، أن تنتهي فترة العرض الأول لقطعة جميلة ، فينتهي بذلك كل صدى لحياتها المسرحية : يعود النص الأدبي إلى رف المكتبة ، وينسى الممثلون أدوارهم ، وتحول الملابس والمناظر إلى فضلات قد يصلح بعضها للانتشال مرة أخرى ، وقد تراكم جميعها في مخازن مهملة لينخر السوس أخشابها وتبلى أقمشها بين الزراب ويخيط العنكبوت ... ! والواقع أننا لن ننتهي إذا حاولنا الإشارة في هذا المقام إلى سائر العيوب والمشاكل الفنية والآلية والتنظيمية التي نواجهها ونجارب بالشكوى منها .. لذلك أجزئ بالأمثلة القليلة المتنوعة التي سلف عرضها ، راجيا أن نضع أصابعنا على هذا كله . ونحرص منذ البداية على أن نتجنبه ونتحاشى الدار الجديدة أو الطرق الجديدة التي نريد إقامتها وتكوينها .. وهذا لا يحول بطبيعة الحال دون استمرار دعوتنا إلى أن نعمل أيضاً على علاجه ونحاول إصلاحه ، ولو بصورة نسبية في مسارح القائمة .

...

وبعيداً عن تجاربنا السابقة ، والمشاكل التي نواجهها بالفعل في مسارحنا وفرنقنا القائمة ، هناك أيضاً جوانب فنية وآلية عديدة ، ينبغي أن نستكمل دراستها ، على ضوء تجارب الآخرين في الخارج .

فالتوسع في استخدام التطور الآلي والميكانيكي .. ، والتسك مثلاً باستخدام «أصواء الحافة» (الراب) ، أو التخلي عنها .. ، والاقتراب بمقدمة المسرح من الصالة ، أو التأني بها بعيداً عنها ... كل ذلك وما إليه ينبغي أن تكون علاقته بالجمهور وبالعرض الفني موضوعاً لدراستنا ... فقد لوحظ مثلاً ، أن الاستمانة الميكانيكية «الپلاتوهات المتحركة والمصاعد» لمرعة تغير المناظر ، لم تلق رواجاً في فرنسا ، إذ أنهم مسرح «بيجال» يشتغل على ثلاث طبقات لثلاث «پلاتوهات»

☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆

بمثل : جوزيف فيشسبرج
 ترجمة : مصطفى ابوالنصر

كان جوزيف فيشسبرج مدرس أدبي في بكونسرفاتوار فيينا عام ١٩١٠ وهو الآن أحد ممثلي برتسيين على الثقافة المسرحية في بلاد عميلة . وهو يكتب لصحيفة «التيويدوركر» وقد نشر كتاباً عدة أعرفها كتاب (Avalanche) أي «سقوط الجليد وتحطته».

أوروبا باريس : جزء من السلم المؤدي إلى الثقافة / ١٩١٠ - ١٩١٩ : «أوروبا» و«لاسكالا» ميلانو من الداخل .



العالم ، هي دار أوبرا «لاسكالا» بمدينة «ميلانو» وأوبرا الدولة المعروفة باسم «شتاتسوا أوبرا» بقينا ، وأوبرا «مروبوليتان» بمدينة نيويورك . أما دور الأوبرا العادية فأذكر منها : «الكوفنت جاردن» بلندن ، و «فيستشيلهاوس» بمدينة «برويت» ، وأوبرا الدولة الألمانية «برلين» الشرقية ، ولديها اليوم أكبر فرقة أوبرا في العالم الشيوعي . أما أوبرا «باريس» فبرغم زخارفها الكثيرة إلا أنها دون ذلك في المرتبة . وفيما يلي تعريف موجز بأهم دور الأوبرا في العالم .

● أوبرا لاسكالا

في إيطاليا ، يعتبرون الأوبرا الكبيرة بمثابة القوي . وتعتبر دار الأوبرا الرئيسية (تياترو لاسكالا) ومعناها (المسرح القائم على السلم) بميلانو المعبد القوي . وعلى مذهب تقدم الحكومة والمدينة تضحيات لها قدرها تمثل في إعانات تساوى دخل «لاسكالا» من بيع التذاكر .

«لاسكالا» مسرح قوي أصيل يؤمه عليه القوم في الليل الأولى . إذ يبلغ ثمن التذكرة خمسة عشر دولار ، وبعد ذلك تتناقص أربعون ليلة تباع فيها التذكرة بنصف دولار ، لعشاق الأوبرا من الطبقة العاملة والذين يتمتعون بسماع نفس الفرق ونفس قواد الأوركسترا . ومنذ أيام «توسكاني» أصبح ذلك تقليداً مقدساً ، لأن هوى حياته كان «لاسكالا»

ويشرف قواد الأوركسترا إشرافاً تاماً على كل ما يتعلق بالموسيقى ، وهم الذين يقودون كل الحفلات مع فريق الممثلين والمغنين الذين قاموا بالبروفات الأصلية ، وهنا يطبق دائماً نظام «الموسم» تطبيقاً كاملاً .

وكانت القنابل قد أصابت دار الأوبرا أثناء الحرب ثم أعيد بناؤها ، وافتتحت من جديد عام ١٩٤٦ . ودار الأوبرا عبارة عن مبنى مربع ، بنى اللون ، لا يوسى من الخارج بشئ مميز ، وصالتها

لا تزال مؤلفات الأوبرا الكبيرة ، تزداد حيوية وشعبية ، على الرغم مما يعلنونه كثيراً من أنها قد ماتت ووريت الرأب . حقاً أنها ما زالت تتنثر في متاعب «الكليات» السخيفة والقصول التي تمشل ، فلا يصق لها أحد ، وكذلك يرتفع أنبها من الصعوبات المالية ومن مشاكل الإنتاج — إذ ما من دار «أوبرا» في أي بقعة من العالم استطاعت أن ترتفع عن مستواها العادي ، أو تحصل على كل حاجتها من الفنانين المبدعين ، وبرغم ذلك فالأوبرا تسعد قلوب أنصارها ، وتكسب أنصاراً جديداً . وإن العسد الكبير من الخبراء والفنانين الذين يحتاج إليهم لإخراج الأوبرا (شعراء ، وكتاب مسرح ، ومؤلفو موسيقى ، وقواد أوركسترا ، ومغنون ، وموسيقيون ، وراقصون ، ورسامون ، ومصممو ديكورات وفنيون ، ونحرجون...) كل هؤلاء من الاختلاف بحيث لا يمكن تعهيد مستوى واحد في أغلب الأحيان ، كما لا يمكن تعهيد التكاليف .

والشكليون من علماء الجبال يعتبرون الأوبرا نوعاً من الخلداع والزييف ، ومع ذلك فإن لكل من استطاع أن يعشق ما في أوبرا «زواج فيجندو» لمترواد من جمال إلهي ، يشعر — إذا لم يشهد أوبرا — بأن حياته يتقصها شيء عائل القصص الذي يشعر به من لم يتمتع بلحمة من لحسات الربيع ، ومن لم يتمتع بألوان «ربنوار» أو بروثة امرأة محبوبة ، أو بتأثير مذاق النبيذ الأحمر ، أو التأمل الذي يعقب قراءة كتاب جيد .

والأوبرات الكبيرة تعمل الآن على مئات من دور الأوبرا والمسارح في شتى أنحاء العالم . وبعضها يقدم مواسم قصيرة تستمر بضعة أسابيع ، وبعضها الآخر يقدم عروضاً تستمر عشرة أشهر . وألمانيا وإيطاليا تملكان أكبر عدد من دور الأوبرا ، ففي الأولى تسمة وثلاثون داراً للأوبرا ، وفي الثانية ثمانية عشر داراً للأوبرا . كذلك في أوروبا الغربية فرق أوبرا دائمة ، وكذلك الأمر في البلاد الاشتراكية ، بل حتى في البلاد المتوسطة الحجم . وأكبر ثلاث دور أوبرا في

بندنته للحن الذي يقنيه « التينور » . وهو أمر لا يمكن أن يحدث في الجو الانفعالي الأكثر هدوءاً والذي يشيع بإحدى دور الأوبرا الألمانية ، إلا أن حاسة الإيطاليين تصيب الآخرين بالعذو ، إذ كثيراً ما يحدث أن الزائر القادم من إحدى البقاع الشالية حيث تعود على النظام الصارم ، سرعان ما يجد نفسه مدفوعاً إلى الدندنة هو الآخر .

● أوبرا الدولة بقينا :

في نهاية الحرب الماضية ، وبعد عشر سنوات من اليأس والخوف ، بدأ أهل فينا يعيدون بناء أوبرا الدولة في بلادهم التي دمرتها القنابل . واستغرق العمل عشر سنوات ؛ وبلغت التكاليف عشرة ملايين دولار . وأثناء ذلك كانت فرقة أوبرا الدولة تقدم حفلات تذكارية في المسرح القديم المسمى بمسرح فينا وهو المسرح الذي قدمت فيه الليلة الأولى لأوبرا « فيليبو » لبتهوفن . وكانت فرقة فيلاهير في خلال سنوات الجوع والبرد ، قد تطورت أسلوب « موزار » الذي لا يقلد ، والذي أفرق غناء الأوبرا في كل أنحاء العالم .

وأعيد افتتاح أوبرا الدولة في ٨ نوفمبر سنة ١٩٥٥ ، وهو أعظم حدث مر بالخس في فترة ما بعد الحرب ، وكان مهرجاناً قومياً ، ولذا كانت قلة من المواطنين هي التي استطاعت دفع مائتي دولار ثمناً للتذكرة . فإن الآلاف وقفوا خارج دار الأوبرا المحيطة تحت رذاذ المطر البارد ، والملايين استمعوا إلى « فيليبو » بالراديو . ومع أن العرض التمثيلي كان دون المتوسط ، إلا أن الحماسة كانت شديدة . وكثير من المتساوين ، لا يذهبون أبداً إلى أوبرا الدولة ، لكن الجميع يشعرون نحوها بشعور حار وشخصي .

ومن المحتمل أن نجد بيتاً أسفل شارعك قد عاش فيه « جلوك » أو « هايند » أو « موزار » أو « بتهوفن » أو « شوبرت » أو « فاجنر » أو

مطلبة بطلاء ذهبي فاخر وتمتاز بأعلى صوت في العالم ، (وإن كان البعض يفضل أوبرا بيروت) وفنسية المسرح بها ممتازة دائماً ، وإن كانت المقاعد غالباً ما تجد أنغبال بشكل غريب ، والتثيل فيها لا يتمتع بمستوى واحد ، وتشارك (لاسكالا) في هذا الضعف كل دور الأوبرا الرئيسية الأخرى . إلا أنه بالرغم من ذلك فتحى في الأمسيات العادية ، يتميز العرض بالوحدة وبالذقة مهما بدا من شطحات في النطق والأسلوب ، والارتجال نادر . وأغلب الأوبرات تسبقها بروفات متقنة . والمجموعات الصغيرة من أعضاء الجوقة وممثلو أدوار التكرات ينفذون ما يطلب منهم بكل دقة ، أما المميزات الفردية للتمثيل فهي قاصرة على النجوم وحدهم ، ولا يكون الغناء دائماً على نفس الدرجة من الجمال ، غير أنه جيد جداً في المتوسط ، وحتى الأدوار الثانوية يجيدون غناءها . وهذا هو الملح الحقيقي لفرقة الأوبرا . وللاسكالا هي دار الأوبرا الوحيدة في العالم التي تعمل طوال السنة ، كما أنها مدرسة مهنية لصغار الممثلين المحترفين ، وهم يتقاضون أجوراً صغيرة خلال سنوات التمرين ، وهناك جانب من دار الأوبرا الواقعة يطلق عليه اسم « لاسكالا الصغيرة » وفيه تحقق حلم من أحلام « توسكاني » ألا وهو إقامة حفلات أوبرا لجمهور صغير من المستمعين المثقفين القادرين على التقييم .

وتقدم « لاسكالا » عروضاً تمثيلية تستغرق مائتي ليلة في العام ، أغلبها يحجز تذاكره مقدماً . ويستمر موسم الأوبرا من أول ديسمبر حتى منتصف يونيو ، وتوجد مواسم أقصر للبالية السيمفوني . وجمهور مستمعي « لاسكالا » يتنوع بآرائه الشخصية ويعبر عنها بحرية تامة ، وأحياناً يحتمد النقاش بين السيدات والسادة الجالسين في ثياب السهرة ، ولما توجد رقابة في الصالة ، فنجد سنوات قليلة حدث أن طوح أحد السادة من اللوح بخذائه إلى المسرح في لحظة عزم استحسان . والجمهور يتمتع بالقدرة على نلوق الحن ، وبحس درامي ، ومن الممكن أن يترك جارك

ما تقدم فرقة ثالثة في موسم الصيف حفلات في الهواء الطلق ، ويعزف بأوبرا الدولة بفيينا أعظم أوركسترا في العالم ، فهو مكون من مجموعة من الموسيقيين الشديدي الحساسية . ويلاحظ أن مستويات التمثيل بها غير منتظمة . ففى أمسية موحلة ، ممكن أن تكون أوبرا الدولة في غاية الرعاة ، بينما في ليلة رائعة قد تتفوق كل عناصر الأوبرا من موسيقى وغناء ، وفنية مسرح ، وإضاءة ، بقيادة أوركسترا وتمثيل ورقص تبرز كلها في وحدة رائعة .

وصالة أوبرا فيينا لا تسع سوى ألفى شخص . وقد شهدت أول أعمال تمزف بقيادة « جوستاف مالر » و « فرانك شالك » و « ريتشارد شتراوس » كما استمعت إلى (الحسوة) من الشبان في القاعة الرابعة ، وهى مقر عبقریات المستقبل ، قضى فيها كثير من الفنانين فترة تمرينهم ، ومن بينهم آخر مدير للأوبرا ، والمدير الحالى وهو أحد العمدة الرئيسية التى في وسعها أن تصنع نجماً أو تحطمه .

والتردد على الأوبرا في فيينا ، يشبه إلى حدما التردد على الكنيسة . ومنذ طبقت قواعد « مالر » لم يعد يُسمح لأى شخص بالدخول أثناء تمثيل الفصول . كذلك لا يُسمح أبداً لحراس الأبواب باستخدام البطاريات ، أما الذين يأكلون الحلوى أو الذين يسمون ، فيشبهونهم على الفور بالبرابرة الوافدين من الخارج ، حتى وأو كانوا من أقاليم النمسا . وجمهور الأوبرا في فيينا يتميز بقدرته على التقييم والنقد .

● أوبرا متروبوليتان بنيويورك

لم ينقش وقت طويل على ذلك العهد الذى كان فيه عشاق الأوبرا يعتبرون المتروبوليتان بنيويورك دون المستوى (برغم أنهم لم يدخلوها أبداً) . واليوم يريد بعض عشاق الأوبرا

« ريتشارد شتراوس » أو « ألبان بيرج » ، لأن حياة كبار الفنانين الخاصة ملكية عامة ، كما أن المنازعات التى تقوم بينهم تحتل الصفحات الأولى من الصحف . فتمعين « هيربرت فون كاربان » مديراً جديداً للأوبرا ، بعد أن رحل سلفه « كارل بيم » رحيله العاصف ، آثار صحباً أكثر من انتخاب رئيس جمهورية النمسا الجديد .

وداعاً تباع تذاكر الأوبرا مقدماً ، وبعض الناس يقف في الصف طول الليل ليحصل على تذكرة . ومع ذلك فإيرادات دار الأوبرا تقل بنسبة كبيرة عن مصروفاتها ، وغالباً ما تعتمد حكومة النمسا ستة ملايين دولار سنوياً ، لإعانة فرق الدولة المسرحية ، ومعظم المبلغ ينفق على الأوبرا ، ومع ذلك فدافعوا الضرائب لا يشككون . وتقدم العروض التمثيلية كل ليلة من أول سبتمبر حتى آخر يونيو (وخلال شهرى يولييه وأغسطس في مهرجان سلزبوج) وفى أمسيات كثيرة تقدم فرقة أخرى أوبرات لموزار وأورسبيني ، أو تقدم عملاً حديثاً في قاعة (رومنتين سال) السفلى الجميلة بالميدان الإمبراطورى ، وأحياناً



منظر لمقصورة الملكة بالكوفنت جاردن

والمروبوليتان دار متناقضات كثيرة ، ككل شيء في أمريكا ، وحفلاتها تتأرجح بشكل حاد بين السخف والتألق ، بين الارتجال وما يقرب من الكمال . ومن المحتمل أن تبذل الديكورات مدهشة أو بشعة ، على أن الأوركسترا تعرف عادة عزفاً جميلاً إذا ما أُتيح له قائد ماهر . أما الناحية الصوتية فهي قمة في المروبوليتان فما من دار أوبرا أخرى ، ولا حتى « لاسكال » يمكنها أن تقدم في وقت واحد أصواتاً كثيرة على مثل هذه الدرجة من الشقاوة . وتستقدم المروبوليتان أعظم المغنيين من مختلف أطراف القارة الأوروبية ، كما تجمع أعظم الأصوات الأمريكية ، وعددها يزداد عاماً بعد عام ، ولكن الإخراج المسرحي يفترق معظمه إلى الإحساس بالوحدة ، ولا يزال الفن الجاعى يقتصه

و غالباً ما يوجه اللوم إلى كل من الإدارة واللاعبين ؛ لكنني دخل المروبوليتان ، إلا أن أغلب اللوم يقع على عاتق جمهور المستمعين نفسه . ذلك أن رواد الأوبرا في نيويورك (لايميشون) الأوبرا بالطريقة التي يعيشها أهل ميلانو أو فيينا . لأن قضاء

الأمريكيون أن يوجهوا بدورهم اللطمة لبور الأوبرا الأوروبية . وجميع هؤلاء المتعصبين الجهلة في كل من جانبي الأطلنطي يبالغون في إبراز الفروق بين دور الأوبرا في أوروبا وأمريكا ، يزعم أنها الآن تقدم نفس البرامج ونفس المغنيين ونفس قادة الأوركسترا ونفس مديري المسرح . فالיום لا يوجد في العالم إلا أقل من مائة مغن من الدرجة الأولى ، وتتنافس جميع دور الأوبرا عليهم . وليس من الغريب اليوم أن نجد فنانياً يغني في أمريكا وأوروبا في نفس الأسبوع (وهو أمر مفيد للفنر شيكاته ومضر لصوته) أما الأوروبيون فيعتبرون المروبوليتان داراً هاربة وحالياً تنفق أوبرا المروبوليتان وقتاً كبيراً وطاقة ضخمة في جمع التولارات من الأثرياء حياة الأوبرا ومن مستمعي الراديو . ومن بين كل دور الأوبرا الكبيرة في العالم تعتبر المروبوليتان الدار الوحيدة التي لا تحصل على إعانات عامة أبداً كان نوعها . ونظراً لافتقارها إلى مخصصات مالية ثابتة ولا ارتفاع تكاليف العمل وأجور أصحاب الأصوات الممتازة الغالية ، نجد أن المروبوليتان على حافة كارثة مالية . وبادراً ما تقوم بتجارب يصرف عليها بسخاء . وفي الفترة بين عامي ١٩٤٣ - ١٩٥٧ لم تقدم المروبوليتان أية حفلة عرض أولى لأي مؤلف من نيويورك ، ونادراً كذلك ماتنجح فيها الأعمال غير المشهورة ، وإنما تقوم البرامج التي تقدمها على أوبرات من النوع الذي يضمن الإقبال على شباك التذاكر ، والذي استمع إليه كل إنسان لعدة سنوات ، ويريد أن يستمع إليه ثانية . ومع ذلك فمن عمليات التمهيد الحاضرة التي تمت على أراضٍ بكر أمكن لبعض أعمال أقل شعبية أن تخرج لإخراجاً باهراً . وفي هذا الموسم أخرجت المروبوليتان أوبرا (فوتسيك) التي وضعها « ألبان برج » . وقد يجيء الزمن التي تقدم فيه أوبرا « سيد الغناء » لفاجنر دون أن يحذف منها شيء أو تمثل فيه أشياء صعبة وجميلة مثل أوبرا شترووس « امرأة بلا ظل » .



منظر غارسي لأوبرا الدولة بفيينا

ولا يمكن مقارنة أوركسترا الكوفنت جاردن ، بأوركسترا السيمفوني الإنجليزي فآلات النفخ النحاسية والخشبية جيدة ، ولكن آلاتها الوترية تفتقر إلى التوازن والدقة . وفي المسرح جيدة جداً في أغلب الأحيان ، إلا أنه من النادر أن يكون الغناء ممتازاً ، إلا في حالة مجيء مغنين أجانب ، أو حينما يمثل فنانون انجليز تحت قيادة قائد أوركسترا مرموق . أما المستمعون فلا يبدو عليهم أبداً أنهم يفعلون على أى صورة . سواء كان التمثيل في غاية الجودة أو في غاية السوء . وغالباً ما يشكو المشاهدين من صعوبة قيام صلة بينهم وبين مستمعهم . لكن جمهور أوبرا لندن من جانب آخر في غاية الأدب ، ولا يتورط في الأخطاء التي يمكن أن تحدث هزات عنيفة في قننا ، ولا يخرج على النظام كما يحدث في « ميلانو » لأنهم يصغون بتركيز تام ، ولا يفلت زمامهم أثناء مقطوعات البيانو الخارة التي تتخلل الأوبرا . ولا يقصص أحد منهم على الآخر قصة (ريجوليно) بينما « جيلدا » تضي ألسانها ، والتصفيق ودرجة حماس الفرقة باردان بالنسبة لمستوى القارة الأوروبية ومستويات أمريكا .

● أوبرا بيروت :

أما الدار الباقارية فتقدم فيا أعظم أكثر أنواع التجارب ثراء في المسرح المعاصر ، فالمناخ رطب ، أما مبنى دار التمثيل فليس له أسلوب عمارة ، إنه مبنى من الطوب الأحمر ، كذلك العرض المسرحي لا يبدو متقناً دائماً . ولقد كان « فيلاند » ، و « فولفجانج فاجنر » يصلحان هناك بمشاكل الإدارة ، فهناك التكاليف الدائمة الارتفاع ، والإعانات غير الثابتة والتنافس الشديد ، والندرة المستمرة في الأصوات الفاجنرية القوية الفارقة على تنفيذ مطالب « رتشارد فاجنر » الصوتية التي تفوق قدرة البشر .

ليلة في الأوبرا لا يزال في نظرس أغلب الأمريكيين بمثابة واجب اجتماعي ، أو هو بالضبط تسلية سهرة . والأوبرا الكبيرة فن له مطالبه ، ولا يجب نفسه إلا لمن يعطونه الكثير . وطالما ظل لدينا جمهور محصر متأخر ، ويقضي نصف الفصل التمثيلي في البار ، ويغادر الدار مبكراً ، فإن « المروبوليتان » ستظل مفتقرة إلى ذلك الرحيق الأصل الذي لا يستغنى عنه عاشق الأوبرا الحقيقي .

● الكوفنت جاردن :

أما الصعوبات التي تواجهها دار الأوبرا الملكية بلندن المسماة « الكوفنت جاردن » ، فهي الافتقار إلى البروفات الكافية وإلى المناظر الخزونة ، ثم أزمة المقاعد في القاعة ، وفي مدخل المسرح . فضلاً عن التكاليف الباهظة ، وعدم كفاية إعانات الدولة ، والمساهمات الحالية التي يقدمها مجلس الفنون ، لا تكفي إلا لمساندة باليه قصير نسبياً يومس أوبرا واحد . ولا تكاد « الكوفنت جاردن » تخلص من أزمة إلا لتواجه أخرى ، فطالما وجدت أوبرا ، وجدت معها الأزمات الدائمة ، وأنصار الأوبرا يتعلمون كيف يواصلون حياتهم برغم تلك الأزمات .

وللكوفنت جاردن ، دار إقطاعية ، ذكرياتها كثيرة ، ولكن تقاليدها المسرحية قليلة ، فلا يزال بها سعاة في سرة المسرح الرسمية ، يحسون بالسحر وهو مفتوح بينما ينحني الفنانون . والدار قائمة في سوق الخضار والفاكهة بلندن ، وغالباً ما تستند إلى جدرانها صناديق البرتقال والجزر . والإنجليز ليس مجنون أوبرا ، كأممنا سوى أو الإيطالي ، فالإنجليز يعتبرون الكوفنت جاردن نوعاً من التقاليد ، لكنهم على اتفاق على أنه يجب الاحتفاظ بها كقلعة قديمة في البلد .

● أوبرا باريس

أكثر دور الأوبرا الكبرى في العالم زخرفة وآخرها في الأهمية ، وهي تمثل مبنى فخا أرستوقراطيا ، قلما يوحى مظهره بأنه دار للموسيقى ، ذلك أن الأوبرا في فرنسا لم تصبح أبداً فناً قومياً ، ولا يسهم المسرح القومي ، في حياة الأوبرا بشيء مما يسهم به في حياة الأدب أو السياسة أو فن الطهي . وأغلب الفرنسيين يعتبرون الأوبرا متحفاً موسيقياً . والدار باعتبارها مبنى شيد على طراز القصور القديمة ، تعتبر من معلم العاصمة . وقد وضع «دجان أوبس شاول جارنيه» مهتس العبارة في عهد الإمبراطورية الثانية ، في مبنى الأوبرا كل شيء جيد وباهظ التكاليف وربما بالغ في ذلك بعض الشيء . وعلى الرغم من كل الآفة ، ومن تألق الرخام والتماثيل ، ودرجات السلم الفاخرة ، فإنك تشعر بشيء من البرود ، حينما تجلس أخيراً في قاعة الاستماع الفاخرة ، فإن بهيك شيء مما يتحدث بين المسرح والأوركسترا والممثلين .

وبباريس يوجد أوركسترا من الدرجة الأولى ، لكنه لا يوجد في الأوبرا . ففواد الاوركسترا والموسيقيون والمغنون ومديرو المسرح ، يحضون في روتينهم برعاية لا يمكن التساهل فيها لو حدثت في نادى «مونمارتر» القليل أو في مطبخ «البرج القصى» وإمكانات المسرح والباليه إمكانيات هائلة والباليه جيد جداً ، لكن هذا هو كل شيء ، وبالفرقة بعض المغنين المهيدين ، إلا أنه لا يبدل أى مجهود لصهرهم في مجموعة . فالبروقراطيون يشرفون على الأوبرا (وكذلك يشرفون على الدار الأصغر والأكثر أهمية ، الأوبرا كوميك) والأزمات كثيرة الحسوث والإضرابات تتكرر بين وقت وآخر ، والمنازعات الحادة والإهانات مستمرة ، وغالباً ما تغلق الأوبرا أبوابها . والبرامج التى تقدمها عارية وتقليدية : أوبرا «فلوست» لجونو هي أكثر الأعمال شعبية ، ومن

ذلك أن كل شيء في بيروت مبالغ فيه : تمثيل لانهاية له ، فترات استراحة طويلة ، نقادة مذهشة في القاعة ، مقاعد رهيبة . لكن الجو الفني يحرك طاقة المخرج والحاسة تنتقل إليه بالعدوى ، والتفوتريستيل عليه ، ولا يوجد «روتين» من أى نوع ، لأن «الروتين» هو العدو الرئيسى للأوبرا الجيدة . فكل إنسان في حالة انفعال ، ويلعب دوره أفضل من المستوى العادى بقليل ، وهو الأمر الذى يظهر الفارق بين اللعب الجيد واللعب العظيم .

وفى أى أوبرا أخرى ، لا يمكن أن تجد أوركسترا ، لا يشكو حينما يستمر أداء أوبرا : «سيد الغناء» أو «كريستان وايزولت» أو «بارسيفال» لثلاث ليال متوالية تبدأ في السابعة مساءً لتنتهى حوالى الثانية والنصف صباحاً . وليالى «الحفلات الأربع» لا زالت أهم ما يقدمه المهرجان من حفلات (حيث يقدم أوبرا بارسيفال أيضاً وعلمين آخرين للفاجر) إنها دوى هائل ، ومنشد أول مناظر أوبرا «ذهب الراين» حينما يبلو أن مياه الراين تجتاح المسرح وأصالة حتى المنظر الختامى في أوبرا «آلف الشفق» يوجد لحظات من الجمال العظيم . ذلك أن ما يفعله «فيلاندفاجر» بمسرح فارغ دائرى وبأصواء قليلة في «بارسيفال» هو سحر ودرس لا ينسى لمصممي المسرح ولدعائمه ولجمهوره ، لكنه يفشل مع ذلك في خلق روح العمل . ولم يحقق أحفاد «فاجر» حلم الجد «رتشارد» بمسرح الفن الكامل ، بل منحوا حياة جديدة لعصّل الجد الذى أوْشك أن يصبح قديماً بعض الشيء . وإخراج «فيلاندفاجر» لأوبرا «بارسيفال» بسيط ومباشر وموجه إلى أبناء هذا الجيل ، وإذا ما قورن بالطرق الرتيبة لإخراجها في المسارح الأخرى ليدا كالكشف الفني ، ذلك أن أوبرا بيروت تمثل منتهى الدقة ، فأقل حركة مسرحية تخطط وتلرب وتنفذ بدقة تامة . وحركات الممثلين تنسق في زمن أدائها مع عزف الأوركسترا الجميل ، وهو أوركسترا مغطى تحت خشبة المسرح .

أصابها قوات الطيران الإنجليزية بالقنابل عام ١٩٤١ ، أصدر «جورنج» أوامره بأن يعاد بناؤها ، وأن يعاد افتتاحها ، وبعد عام وقد تحقق ذلك بالفعل . وفى عام ١٩٤٥ ضربت بالقنابل مرة أخرى ثم أعيد بناؤها مرة أخرى بمساعدة «السوفيت» هذه المرة . لقد أعيد تعمير المبنى القديم بإخلاص وبتركيز جديد على الرخام ، على غرار نفق سككك حديد موسكو . والأوبرا قائمة فى شارع (أوتتردين لينكن) وقد كان شارعاً كبيراً فاعراً ، وأصبح الآن شارعاً مقفراً ، بين أطلال قصر ولى العهد السابق والمكتبة الملكية . وبعد رؤية كل الخراب التى بالخارج ، يباغت المرء بالإسراف فى مرايا البلور والثريات ، والسجاجيد والرخام .

أما أوركسترا الدولة الشهيرة ، فله مزاياه الكبيرة ولكن صوته أقرب إلى الحدة منه إلى علوبة الملتقى ، ومع ذلك غالباً ما تكون فنية المسرح سخيقة وريفية تلك الدعائم من الورق المضغوط الذى أطلع عن استعماله ولكن يتحدث أحياناً أن تكون ثورية ومناوية إلا أن هذا يقتصر على الأضواء والظلال ولأوبرا الدولة جلوس أعمال واسع للفنانين من الشرق والغرب ، كما أن خصائص الإخراج جيدة فى المتوسط برغم أنها نادراً ما ترتفع عن المستوى العام للأوبرات الرئيسية فى الغرب . ويعمل للتمثيل إروفاث متقنة ، والفنانين منظون نظاماً دقيقاً وتدفع لهم أجور مرتفعة . وضرائب الأوبرا باهظة فى الغالب ، والتذاكر رخيصة الأسعار وهى توزع فى الغالب على جماعات العمال ، ولكن لا توجد مشاكل تتعلق بالمزاينة . ومن المعروف أن الحكومة تمدّها بما تحتاج إليه ، لكي تجعل منها دار أوبرا المدينة . والرامج الى تقدمها عديدة ومثيرة للاهتمام ، إذ تمثل الأعمال الروسية والتشيكية والبولندية مع نحو عشرين عملاً من أعمال «موزار» و«فردي» و«بوتشيني» و«فاجنر» و«شترأوس» .

الممكن أن تمثل مرتين فى الأسبوع ، حسب طاقة الجمهور ، وقد يرجع ذلك إلى أن «ريتشارد فاجنر» ، قد عمل معاملة سيئة فى باريس (حيث قضى بضعة أسابيع فى السجن متهماً بعدم تسديد ديونه) وإلى الفضيحة التى أعقبت إخفاق أوبرا «تانهوزر» سنة ١٨٦١ . وتوجد الآن جمعية أصدقاء فاجنر بباريس ، تقدم لها دار الأوبرا كل عام أوبرا «حلقة النبلاء» ، وتقوم فرقة ألمانية بتقدمها بقيادة (Knappertbusch) أعظم مايسترو معاصر لموسيقى فاجنر .

وقد حققت أوبرا باريس شهرة كبيرة ، بعد أن أخرج (لون شان) فيلم «شيخ الأوبرا» وبسبب حفلات الرقص التى تقضيها بين الحين والحفلات الخيرية الفخمة ، ولأنها قد أصبحت من أكثر مباني العالم التى يرغب الناس فى التقاط صور لها .

إن كل إنسان يريد أن يذهب إلى باريس ، ولكن هل قابلت واحداً يريد الذهاب إلى هتالز بسبب الأوبرا ؟

● أوبرا الدولة بألمانيا الشرقية

إن دار أوبرا الدولة الألمانية القديمة فى القطاع الشرق لألمانيا المتقسمة ، هى أهم مكان للعروض المسرحية فى ألمانيا الشرقية ، وهى فى الأغلب أهم دار أوبرا فى الدول الاشتراكية . وقد افتتحت عام ١٧٤٢ أثناء حكم فردريك الأعظم ، وكانت مثالا رقيقاً لأسلوب الطراز البرلينى بوجهاتها الكلاسيكية الدقيقة . وأثناء حرب السنوات السبع أغلقت النار ثم تحولت أثناء احتلال نابليون لألمانيا إلى مخزن للخبز وفى عام ١٨٤٣ احترقت الأوبرا لكن سرعان ما أعيد بناؤها ، وبعد نهاية القرن الماضى أصبحت إحدى دور الأوبرا الرئيسية فى العالم . وقد تولى قيادة الأوركسترا فيها «سولك» و«شترأوس» و«لاير» و«بليخ» و«فورت فاغلر» . وخلال العهد النازى وضع «جورنج» دار أوبرا الدولة تحت رعايته. وحينما

فتية المسرح عند برخت

بمّلة : اريك بنتلى
ترجمة : سمير سرحان



« اريك بنتلى Eric Bentley أعظم ناقد مسرحى أمريكى
فى هذا العصر . ولد فى بريطانيا عام ١٩١٦ وتخرج فى جامعة
أكسفورد ، ثم حصل على الدكتوراه من جامعة ييل . وإلى جانب
عمله كنقاد مسرحى ، عمل بنتلى كمشرف للمسرحيات ، فى المسارح
الكبرى بـ « يالين ونيويورك » و « برودواى » . وقد كتب عدداً من المراجع
المهمة فى النقد المسرحى منها : « الكاتب المسرحى مفكراً » و « فى
البحث عن مسرح » .

الديكور . ودعاة هذه المدرسة يقولون : إنه لا بد لدعم مستقبل المسرح من أن تحدث ثورة ضد الواقعية . أما برخت فلا يفتق مع هذا الرأي ، فهو يرى أن الانجاء غير الواقعي يمثل خطراً فنياً ، فإذا استخدماً مثلاً كرسياً على المسرح ليحل محل سيارة ، فإن هذه الحيلة تستغرق من اهتمام النظارة أكثر مما تستحق ، وقد يكون من الطبيعي أكثر أن نستخدم عربة حقيقية . و « الواقعي القصصي » لا يستخدم الغرفة كما هي في الحياة ، كما أنه لا يحاول أن يحل الرموز محل الوقائع ، ولكنه يحاول أن يتحاشى بُعد الزمنية عن الحقيقة ، بأن يضع على المسرح أشياء حقيقية ، ولكنه يختار من بين هذه الكثرة من الأشياء ما يكفي لإقامة المشهد الواقعي . فنجد ما يقدم لنا غرفة على المسرح ، يضع لنا من الأشياء ما نستطيع أن نستدل منه على أن هذه غرفة ، ولكنه لا يضع الغرفة بأكملها فيجعلها مطابقة للغرفة في الحياة .

وهناك فرق جوهري بين عملية الاختيار التي يقوم بها الفنان الطبيعي ، وتلك التي يقوم بها « الواقعي القصصي » ، فالطبيعي يهدف إلى إعطائنا وهماً كاملاً بالحقيقة ، فإذا اضطر إلى أن يختصر شيئاً من الصورة التي يقدمها ، فإنه يفعل ذلك على شريطة ألا يلاحظ النظارة أنه اختصر شيئاً . أما « الواقعي القصصي » فنحنما يختصر ونختار فهو يهدف إلى أن يجعل النظارة واعين بذلك تماماً . والخلاف في المبدأ هنا ينبع من الخلاف في النظرة إلى المسرح ، وليس إلى الحقيقة .

الفنان الطبيعي يميل إلى القول بأن المسرح والحقيقة ضدان ، فهو يقول : إن المسرح « يوهنا بالحقيقة » ، وهذه العبارة تعني أن المسرح وهم ، وأن العالم خارج المسرح هو « الحقيقة » . ولأن أسمى « الواقعية القصصية » مفهوماً صحيحاً للمسرح لأنها تقول : ولماذا لا نقبل « الحقيقة » المسرحية ، لماذا لا نقبل خشية المسرح كخشية مسرح ، وأن نعرف بأن ما أمامنا ليس إلا أرضاً خشية ، وليس طريقاً مرصوفاً بالأحجار ، كما نعرف بأن ظهر المسرح هو ظهر المسرح وليس الساء ؟ وعندما نعلم بهذه المشكلات الاصطلاحية ، سنجد

الأسلوب الجديد ، هو الوسيلة الوحيدة للقضاء على الأسلوب المتهالك . وأسلوب « برخت » هو الأسلوب الجديد الوحيد في المسرح الألماني اليوم . و « برخت » لا يستمد أهميته من كونه كاتباً مسرحياً من الطراز الأول فقط . وإنما أيضاً لأن نوع المسرحيات التي يكتبها هو بالضبط ما يحتاجه المسرح اليوم . ولكن نعرف مدى ما أداه « برخت » من خدمة للمسرح ، علينا أن نعرف كيف كان ينظر إلى طريقة لإخراج المسرحية . ولقد سمى برخت نفسه ، نوع المسرحيات التي يكتبها « بالمسرح الملحمي » ، على أساس أنه شكل قصصي ، وليس الشكل الدرامي المتبع في عصرنا ، والذي فقدت فيه القصة أو الخطبة المسرحية أولويتها . وكلمة « ملحمة » لها بعض القيمة الشعبية ، ولهذا فهي تثير الضيق في نفوس من يقومون على حراسة الفن الدرامي . ولكن هذه الكلمة نفسها لها بعض الخطر أحياناً ، فهي تحدد مسرح برخت بنمط معين ، وتحصره في نطاق الغرابة والتجريب . وعندها أن مسرح برخت ، عند ما يختلف عن المسرح التقليدي ، فهو يختلف على أساس من نظرية معقولة في المسرح . ولقد وجد أحد النقاد تسمية موفقة لهذا المسرح فسماه : « الواقعية الملحمية » ، ولكنني أستطيع أن أبسط الأمور أكثر من ذلك فأقول : إنها « واقعية قصصية » في المسرح .

● الديكور المسرحي

وكطريقة للإخراج المسرحي ، تقف « الواقعية القصصية » في وسط الطريق بين الانجاءين المتناقضين في المسرح الحديث ، والذي يمكن أن نسميها : الواقعية أو الطبيعية ، والرمزية . وبالطبيعية تؤمن بأن الفترة على المسرح يجب أن تكون صورة حرة للفترة في الحياة ، وكل ما هنالك ، أن الحائط الرابع قد رفع عنها . أما الرمزية فتضع أمامنا عدداً من الأشياء والأشكال التي تحل في مجموعها محل الغرفة ، فالأبواب مثلاً يستعاض عنه بمعمدين خشبيين . و « ثورنتون ويلر » كان ولا يزال أحد الداعين إلى الطريقة الرمزية ، ولهذا كان اهتمام النظارة في مسرحياته ينصب أساساً على رمزية

تصنيفها في عمله ، ولكنه لا يستطيع أن يضعها على المسرح . فأنت لا تستطيع مثلاً أن تضع شيئاً أو قمرأ على المسرح . هنا يجب أن تذكر أن « الواقعية القصصية » ليست عقيدة جامدة . فإذا بدت فكرة رمزية مثلاً حلاً عملياً للمشكلة ، فإن الواقعي القصصى يستخدمها . فن الممكن استخدام الرمزية كلما كانت الطبيعية مستحيلة التحقيق . ولكن إذا استخدمنا الرمز فلا يجب أن نخدع أنفسنا بأن ما أمامنا ليس رمزاً ، وإنما هو الحقيقة . وهنا أيضاً يجب الخلط بين العوامل الوظيفية والعوامل الجمالية .

● إضاءة المسرح

ومن الوجوه الهامة لهذه العملية ، كيفية إضاءة هذه الأشياء الموضوعة على المسرح . وموقف برخت هنا ينبع من موقفه العام من الحياة . وهو مرة أخرى ، موقف معتدل بين طرفي التقيض ، الإهمام الطبيعي ، والصنعة الرمزية . و « الإهمام » تقل درجته عند ما تبرز المصاييح من وراء الأغشية المصطنعة الى تحجبها عن أنظار المتفرجين . وقد تبدو هذه النقطة تافهة ، ولكنها ليست كذلك . فالواقعي القصصى الذى يعترف بأن خشبة المسرح هى خشبة مسرح ، يعرف أيضاً بأن المصباح هو مصباح .

وإذا كان المخرج الطبيعي يحاول دائماً إخفاء المصاييح التى قضى له خشبة المسرح حتى يظن النظارة أن المسرح ليس مضاء بأى ضوء كهربائى أو أى أجهزة ميكانيكية أخرى ؛ فإن المخرج الرمزى يفخر بحريته فى التصرف بأضوائه ، كيفما يشاء . ولهذا نجد الإخراج غير الواقعى يفرق المسرح فى الأضواء ، وتظل الأضواء تتغير بين لحظة وأخرى حتى يشتت انتباه النظارة . وبعضهم له غرام بأن يظلم المسرح تماماً ، وهؤلاء يقولون : « ما دامت الحقيقة لا يمكن رؤيتها فمن الأفضل أن نرى أقل ما يمكن على خشبة المسرح ! » ولكن ، من الناحية الأخرى ، إذا أراد كاتب مسرحى مثل برخت أن يلقى الضوء على الحقيقة ، وإذا كانت هذه الحقيقة تنتظر من يلقى عليها

التبريرات الكافية لعملية الاختيار فى المناظر المسرحية التى تقدم وصفها ، وعندئذ سنرى خشبة المسرح ، كمخشبة مسرح .

وانشغال « برخت » بالمشكلات الشعبية أمل عليه أن يؤكد أن هذا النوع من المسرح يحطم « الإهمام بالحقيقة » ومعظم من كتب عنه من النقاد يقولون إن « المسرح الملحمى » ليس إلا إنكاراً للقواعد الأساسية للدراما الأوروبية ، ولهذا فإن هذه الطريقة لا ترصهم تماماً . وعندئذ أنهم على صواب فى اعتقادهم بأن ألوم جزء أساسى فى فن التمثيل ، وبالتالي فى المسرح بأجمعه . ولكنهم يخطئون عند ما يفترضون أن « الواقعية القصصية » تلغى ألوم كلية . فالألوم شئ نسبي ، ونسبة ضئيلة منه ليست بالضرورة أقل صلاحية - من الناحية الدرامية - من نسبة كبيرة . وعند ما يقلل برخت من نسبة ألوم فى مسرحه ، فهو لا يفقر المسرح أو يسلبه أحد أدواته ، ولكنه فى الحقيقة يحدث تفاعلاً بين الشئ الواقعى (مثل الكراسى والمقاعد وما إلى ذلك) وبين الإطار الصناعى (خشبة المسرح) . وقد لا تستند طريقة تصميم «الديكور» فى مسرح « الواقعية القصصية » إلى أسس جمالية ، ولكنها بالطبع تخضع للحكم عليها على أساس جمالى . وبعبارة أخرى ، فإن المنزج الملحمى بين العوامل المسرحية وعوامل الحقيقة ليس مجرد وسيلة للصدق ، وإنما هو أيضاً فرصة لخلق نوع جديد من الجمال . فلا بد إذن من الجمع بين العوامل المسرحية وعوامل الحقيقة ، إما فى انسجام مباشر أو فى تضاد مؤثر . ومصمم المسرح هو سيد هذا الانسجام أو هذا التضاد . ولأن برخت لا يعتمد فى حقيقة كامنة ، أو حقيقة علوية ، أو حقيقة أكثر عمقاً ، وإنما هو يعتقد ببساطة فى الحقيقة كما هى ، فهو يقدم لنا على المسرح الأشياء كما توجد فى الحياة بكل حقيقتها وتجسيمها . وهذا يعنى أنه مهمم بجمال الأشياء وحيويتها أكثر من الطبيعيين . ولكن هذا المفهوم للمسرح نشأ عنه بعض المصاعب ، فهناك الكثير من الأشياء التى قد يبغي الكاتب المسرحي

وكان هدفه من ذلك أن يمنع النظارة من سكب النوع .
وهذه الوسيلة أيضاً ينتج برخت في إثراء عنصر
الدراما في المشهد ، حتى يصبح أكثر اضطراباً
بالحركة .

وهناك مثال آخر ربما كان أكثر دقة ، وهو من
نفس المسرحية . عندما يغني الطباخ أغنيته التي تقول :
« لهنّا قلعة جبارة » ، يضيئ « كيت » الأخرس في
تمثيله الصامت ، محاولاً أن يرتدى قبعة امرأة ساقطة وحذاءها .
هذا المشهد يبدو لأول وهلة كتنكته ، ولكنه تدرجياً
يدعم التأثير العاطفي الذي بدأ بكتبه .

وقد كتب « برخت » ذات مرة يقول : « إن قوة
البلاغة في النص المسرحي ، تقف حائلاً بيننا وبين
النص ذاته » ، ذلك أن الجاهل في النص المسرحي نفسه ،
أو في الشكل المسرحي عامة يزيل هذا الحائل ، وذلك
بأن يخلق من القوضى عالماً منظماً ، وهذه النظرية تفسر
لنا كيف أن برخت ظل محظوظاً بشاعريته في المسرح
برغم ما تصطبغ به من صيغة تعليمية . فبواسطة هذا
« العزل » بين المسرح والحياة ، تلك العملية التي حققها
لشكّل - يصيب برخت أيضاً بعض وسائل « العزل »
الأخرى مجدداً ، ويستطيع أن يجد إحدى هذه الوسائل
متمثلة بوضوح في مسرحيته « دائرة الطباشر القوقازية »
في المشهد الذي يحس فيه « جروش » بالرغبة في عمل
الخبر ، أو بالرغبة في إقناذ الطفل الشريد . و « جروش »
يمثل المشهد كله دون أن يتفوه بكلمة واحدة ، بينما
يقص الراوي - مستخدماً في حديثه الضمير الثالث
والزمن الماضي - ما يفعله جروش هنا . وهذا يحقق
الراوي مع جروش ما يقترحه برخت بالضبط في
مقالته المسماة « تنكيت جديد في فن التمثيل » ، وذلك
حتى يستطيع الممثل أن يحور نفسه من طريقة
استئناسكسي » ، فإذا سمع الممثل أحداً يتكلم عن
الدور الذي يؤديه ، مستخدماً الضمير الثالث ، ويتحدث
عما يفعله ذلك الممثل على خشبة المسرح مستخدماً
الزمن الماضي ، فستظل المسافة قائمة بينه وبين الدور
الذي يؤديه ، وعندئذ لا يصبح تمثيله للدور تعبيراً عن
ذاته ، وإنما كأنه تاريخ .

● عزل المتفرج

والواقعية القصصية تقرب من النظارة - بمعنى
معين - أكثر مما يفعل مسرح الإيهام . فمسرح الإيهام
يظل يسر بالمتفرج حتى يخفق لديه ذلك الإيهام بالحقيقة .
ولكنه يتركه في النهاية . والوهيم عالم آخر ، سواء أكان
عالم الواقع (عند الطبيعيين) أو الخيال (عند الرمزيين)
أما برخت فيعرف صراحة أن المنظر عنده مقام في
نفس القاعة التي يجلس فيها النظارة ، وأن هذا المنظر
مصنوع من الخشب ، تماماً مثل مقاعد الصالة ، وأنه
ينتمي إلى نفس المجال الشعوري . وهذه الحقيقة لها كثير
من الدلالات الفلسفية والجمالية . ذلك أن المسرح الذي
لا يحمل المتفرج بعيداً إلى عوالم أخرى . لا يتركه أبداً
في النهاية ، بل يظل معه طول الوقت ، وقد يتفوق على
الانجذابات الأخرى عند ما يقترب ما يجري على خشبة
المسرح - في نهاية الأمر - من النظارة ، عن طريق
إحداث نوع معين من « العزل » أو التفريق بينهما .
ولقد فسر هذا « العزل » وهو أحد السمات المميزة
لمسرح برخت ، تفسيراً سليماً بمعنى شيء ، والشيء
في ذلك راجع إلى حد ما ، إلى أن برخت كان محظوظاً
جداً بتحطيم أعداء مدرسته . ولقد وضعت عملية
« العزل » بأنها تميل إلى عمو عنصر التشويق ، كما لو
كانت تهدف أساساً إلى فقر الفن المسرحي ، عن طريق
مبادئ تعليمية متعصبة . ولكن الحقيقة أن مسرح
برخت يحد من هذه الأشياء ، ولا يمحوها . وهو يحد
منها عن طريق وضعها جنباً إلى جنب مع ما يتناقضها ،
فتكون النتيجة في النهاية إغناء إيجابياً لفن الدراما ،
وإغناء للمضمون الشعوري أيضاً .

وبرخت يمارس هذا « العزل » لدرجة هائلة في
« الأم شجاعة » مثلاً . فنجد المرأة العجوز في نهاية
المسرحية ما زالت تغني نفس الأغنية التي غناها في
البدائية ، وهذه النهاية من السهل أن تكون مثيرة
للعواطف فقط ولا شيء غير ذلك . ولكن برخت
عند ما أخرج هذه المسرحية جعل صوت الأبواق
العسكرية يقطع صوت الموسيقى عند هذه النقطة .

● استخدام الموسيقى

وعندما يستخدم برخت هذه الحيلة في «دائرة الطباشير» فهو يهدف أساساً إلى أن «يعزل» أفعال جروشنا عنا، حتى لا تستغرقنا العواطف. فهو إذن يستخدم الضمير الثالث، والزمن الماضي كوسائل عزل وتفريق. والمشهد كله يقوم على الغناء. فكما يلجأ برخت إلى تضمين حوار أشعاراً حتى يقوم «بعزل» عواطف معينة، فهو يلجأ أيضاً إلى الموسيقى. وسنلاحظ أن استخدام برخت للموسيقى كوسيلة «للعزل» هو عكس الاستخدام المسرحي للموسيقى مباشرة. فالغرض من الموسيقى في المسرح هو تكلة الحوار، أو تعميق جو المسرحية، ذلك أن الموسيقى المسرحية تضاعف من تأثير النص، فهي عاصفة في المشاهد العاصفة، ومادة في المشاهد المادية، وهي تضيق «أ» إلى «أ». أما في مسرحيات برخت فالغرض أن تضيق الموسيقى «ب» إلى «أ»، وهذا يعزل «أ». ويتم إثراء نسج العمل المسرحي. والموسيقى تستطيع بالطبع أن تقوم بهذا العزل عن طريق قيمها الجمالية، وفي بعض الأحيان تستطيع التيم الجمالية وحدها أن تحقق هذا العزل. ففي «الأم شجاعة» مثلاً ألف «بول دسو» موسيقاه الجميلة الرقيقة لأغنية «الأخوة» التي تغنيها مومس، ورغم ما يوحي به عنوان هذه الأغنية من معانٍ والحنن بحجم لنا الحب التي يفيض لنا النص بنبأ سيئ. ومثل هذه الموسيقى تكون نوعاً من النقد للنص. ومثل هذا القول يمكن أن يطبق على جميع ما ألف «هاتس إيزلر» لمسرحيات برخت. وقد أخرج إيزلر نظرية كاملة في الموسيقى التصويرية للأفلام تسير على نفس النهج في كتابه المسمى «موسيقى الأفلام».

● اللوحة الدرامية

ولنعد إلى النقطة التي بدأنا منها بحثنا. إن برخت شاعر أولاً وأخيراً، والكلمات هي العمود الفقري لمسرحياته، ولكنه أيضاً خرج علينا - نظرياً وتطبيقياً -

بنوع من المسرح تلعب فيه فنون أخرى غير فن الكتابة دوراً جوهرياً ورئيسياً.

وبما يثير الاهتمام أننا نجد نفس الناقد الذي ظن أن «برخت» لا يميز الفنانين غير الكلامية في المسرح أي اهتمام، يلخص «الواقعية القصصية» في جملة واحدة فيقول: «إنها تضايق النظارة فتدفعهم إلى التفكير». وهذا التلخيص ليس خطأ تماماً، فطرق «برخت» في «العزل» مثلاً، تتضمن نوعاً من الحضيض على التفكير، ولكن إذا لم يكن لدينا ما نقوله غير ذلك، فنستعطر إلى أن نقول إلى أن «برخت» يفسد مسرحياته بأن يدخل فيها عمداً عوامل خارجية عن النص، بقصد أن يضايق نظارته ويدفعهم إلى التفكير. ففي مسرحيات مثل «الأم شجاعة» أو «بنيتلا» أو «دائرة الطباشير» لا تضايق الفكرة النظارة حتى تدفعهم إلى التفكير، وإنما هي «توقظ» وعيهم بالمشكلة فقط، وهذا لا يتم عند «برخت» على حساب الفن الدرامي، وإنما عن طريق إعادة خلق الفن الدرامي وإثرائه.

ما هي الدراما؟ كم منا يبدو واقفاً كل الوثوق أنه يعرف الإجابة على هذا السؤال؟ يبدو أن من يهتمون بالمسرح في العصر الحديث يرون أن الأشكال المسرحية المبسطة التي تنور في فلك تراث «إيسن-راسن» هي جوهر الدراما. ولكن هذا الرأي تصفى من أساسه. فنحن نرى تعريفاً لرواية مثلاً يقول: إن رواية كذا مثلاً رواية «درامية»، على أساس أنها تنحى إلى أعماق «راسن-إيسن»، وليس على أساس أنها تتفق مع الشكل الإليزابيثي الذي كتب فيه شكسبير.

ولنأخذ مثلاً من فن آخر: إذا سألت عشرة طلاب عن اسم لوحة درامية، فسعة منهم سيختارون لك من اللوحات ما يمثل «موقفاً مثلاً». ومثل هذه اللوحات «درامية» أيضاً طبقاً للمفهوم الأكاديمي. فهي بسيطة في بنائها وليست مركبة، كما أن لها بؤرة واحدة. ولكن اللوحات التي قد لا يطلقون عليها هذا الاسم مثل لوحات «بروجل» مثلاً، لا تقدم شيئاً

الجانبية التي تلقى بالشعر . . وهكذا .

ومن التعسف أن نطلب من مثل هذا النوع من الدراما ، أن تكون الحركة فيه سريعة وليست بطيئة ، وأن يكون مركزاً وليس شاملاً . ولكننا لكي نضمن أن يقبل النقد على مثل هذه الدراما لا بد أن نحدث ثورة في النقد المسرحي . وبرغم ذلك ، فكما أن هناك موسيقى هادئة إلى جانب الموسيقى الصاخبة ، وكما أن هناك موسيقى بطيئة الحركة إلى جانب الموسيقى السريعة الحركة ، فهناك أيضاً دراما بطيئة وهادئة . وهذا لا يعني أن مسرحيات برخت كلها بطيئة وهادئة . ولكن عند ما يقول بعض الناس إن « الأم شجاعة » بها دراما في بعض الأجزاء ، فعني هذا أنهم لا يطلقون كلمة « درامي » إلا على المشاهد السريعة الحركة ، والصاخبة .

ومسرحيات «برخت» تستلزم من النظارة أن تكون نظرتهم الدرامية أكثر اتساعاً ، هذه النظرة التي كانت لأجيالنا أكثر علم هي لمعاصرتنا . فنتج برخت في المسرح هو - في أغلب الأحوال - رجعة إلى التقاليد القديمة التي كانت تخلق دائماً فوق رأس الدراما المعاصرة . وربما أهدت كتابات برخت النقدية الأولى نوعاً من سوء الفهم ، عند ما كان يصر دائماً على استخدام كلمة «درامي» بينما يؤكد أنه يخرج على قواعد أرسطو . أما بالنسبة لاصطلاح « الواقعية القصصية » فهو لا يتفق مع نظرية «أرسطو» في التراجيديات لأن نظرة «برخت» ليست تراجيدية في جوهرها . ولا نعلم ما إذا كان برخت يتفق مع نظرية «أرسطو» في الكوميديا ، ولكن «أريستوفانيس» قد مارس نوعاً من الدراما شبيهاً جداً بـ «دراما» «برخت» .

وإذا أردنا أن نبحث عن الحيوية الفكرية للمسرح الألماني اليوم ، فنستجد «برخت» . وبرخت كما سبق أن قلت ، لا يعتمد أهميته من مسرحياته وحدها .

وفي النهاية أقول أن مسرح الواقعية القصصية يشترك في العديد من الصفات مع مسرح الماضي البعيد ، أكثر من مسرح اليوم أو الأمس .

للعين التي تبحث عن انفعال سريع قوي ، ولكنها تدعو العين إلى أن تتوقف عند التفاصيل الدقيقة . والعين التي تقبل هذه الدعوة تكتشف في اللوحة دراما بعد دراما ، حتى تكتشف في النهاية دراما كلية تقودها إلى نظرة درامية إلى الحياة بأكملها .

والعين التي تستطيع أن تستريح إلى مثل هذه اللوحات وتجدها فيها دراما قوية ، تستطيع أيضاً أن تستريح إلى مسرحيات برخت ، وتجدها فيها أيضاً دراما قوية . فعند مشاهدتنا لمسرحية من مسرحياته يستطيع المرء أن يسترخي وينظر في لذة إلى الأجزاء المختلفة التي تتكون منها خشبة المسرح ، فالعين ليست محبطة بقمة واحدة . ولأن عنصر التشويق قد أصبح في أقل درجة ممكنة ، فإن المرء لا يسأل أبداً ماذا سيحدث بعد ذلك ، ولا يهتم المتفرج بما سيلي من مشاهد ، وإنما ينصب اهتمامه على المشهد الذي أمامه .

ويتعلم طلاب الدراما أن « الطريقة الدرامية » تعني تعديد المادة الأولية للمسرحية في نقاط موقف واحد ، وبمجموعة صغيرة من الشخصيات ، وأن يتم إظهارهم من خلال بؤرة واحدة . ولكن «برخت» لا يبيع هذه الطريقة . فالأساس في مسرح «برخت» ليس أن نحدد كل شيء حتى لا نترك سوى مركز الحدث ، وإنما أن نبدأ من مركز الحدث ، ثم نضيف طبقة بعد أخرى . ولهذا نجد «برخت» في الملاحظات التي أحفظها «أوبرا» الثلاث بنسات ، يسخر من الفكرة الشائعة القائلة بأن الكاتب المسرحي ، لا بد أن « يحجم » كل شيء في شخصياته وأحداثه . وهو يقول ، لماذا لا يصبح في مقدور الكاتب أيضاً أن يعلق من الخارج على الأحداث؟ ولهذا نرى كلمات الأغنية عند «برخت» ، تتخذ شكل تعليق مضاف إلى النص ، وتصبح الموسيقى بمثابة التعليق على الحدث الدرامي . في «أوبرا الثلاث بنسات» نجد عناوين ساخرة تعرض على شاشة خلف المسرح ، كما تعرض لوحات «لجورج جروز» لا تمثل شيئاً ورد ذكره في المسرحية . وفي «سيلة ستران الفاضلة» تعلق الشخصية على الأحداث عن طريق المنولوجيات

السينما المصرية

حسين فوزي

بمقدم
أحمد كامل مرسي

زالت عندنا بدائية ساذجة لأنها تجهل - إلا القليل القديم - ما وصل إليه فن السينما من أساليب التعبير وخاصة في اليابان والسويد وإيطاليا وفرنسا والمكسيك . وأنه من المثير أن يعبر بصراحة عن خيبة أملنا حتى اليوم في إنتاجنا السينمائي .

هذه هي كلمة الدكتور «حسين فوزي» في السينما لدينا ، أطلقها مدوية صارخة دون لف أو دوران ، بعد أن انقضت تسعة أعوام على ميلاد الثورة . ولا شك أن الدكتور «فوزي» من كبار رجال الفن والأدب في العالم العربي ، الذين يدينون بالزراعة ، والصدق والإيمان فيما ينهبون إليه من رأى . وهو وإن كان غير سينمائي ، ولم يسبق له التعرض لشئون السينما في قليل أو كثير ، إلا أنه استطاع أن يحس بالداء ، وأن يضع يده على العلة ، وأن يعلن رأيه في وضوح وصراحة لا تخلو من القسوة والمرارة ، التي سيفيق بها ويثور عليها عدد غير قليل من العاملين في الحقل السينمائي .

ولو حاولت بوصفي أحد السينائيين القدامى مناقشة هذه الكلمة ، والرد على هذا الاتهام ، واستعراض العوامل والأسباب التي دفعت بالسينما إلى هذا المصير ،

قرأت في الأيام الأخيرة مقالا بعنوان «تلاوت» للدكتور «حسين فوزي» ، فأعجبت به إعجاباً شديداً وتمنيت لو اطلع عليه كل فنان وأديب يحرص على أداء الرسالة السامية المطلوبة منه ، فيمثل هذا الفترة التي نمر بها اليوم . وقد عرض الدكتور «حسين فوزي» في مقاله هذا ، عرضاً موجزاً ودقيقاً في أوقات عصه للفنون والآداب في عهد الثورة ، وما حققته من نجاح أو فشل ، لتدعيم سياسة هذا العهد الجديد ، ومسايرة التطور الخلاق المبدع الدافع إلى كل ما هو حق وخير وجميل . وقد أعلن رأيه بصراحة في السينما ، فقال بالحرف الواحد :

«... وما لبثت السينما أن أصبحت فناً رخيصاً تافهاً ، متنفذاً كالطبل الأجوف . ودعك من القصص التاريخي ، وتصوير الأبطال ، فالأمر أعمق من مجرد تصوير الوقائع والأحداث . ولا يكفي هنا المصور البارع ، وعندنا من هنا قلة ممتازة حقاً ، ولا القصة - وبين ظهرانينا أفذاذ في الفن القصصي - إنما هناك فن التعبير بالسينما ، فما برح عندنا واقعاً عند حدود (تصوير القصة) كما تصور الكتب . ثمة وسائل للتعبير بهذا الفن الجديد ، في القرن العشرين ، وما

هناك أخطاء وقع فيها السينائيون ، وهناك أخطاء وقع فيها المسؤولون في الثورة . ومن العدل أن أتكلّم بصراحة كما تكلم الدكتور «فوزي» ، فأذكر ما للسيناء وما عليها بصدق وأمانة ، وأنا أعبر هذه السنوات العشر .

● رأى في السينما

يقيناً أن السينما لدينا لم تتفاعل التفاعل المنشود مع الأحداث ، التي مرت بها البلاد في هذه السنوات ، منذ قيام الثورة حتى اليوم . ويقيناً أن السينما لدينا قد تطورت في المظهر دون الجوهر ، وتقدمت من الناحية الصناعية دون الناحية المعنوية ، كما تطورت السينما في

لاحتجت إلى صفحات وصفحات ، أعرض فيها قصة تاريخ السينما لدينا منذ البداية . متى نشأت ؟ وكيف تطورت ؟ وما هي الخطوات التي مرت بها خلال ٣٥ عاماً ؟ ... ومثل هذا الموضوع يحتاج إلى كتاب ضخم ، يوضح كل شيء في أمانة وصدق ، ويذكر لمن أحسن حسنه ، ولمن أساء سيئانه ، بالدليل والبرهان والتحليل . ولأنه لأمر شاق وعسير ، ويحتاج إلى وقت طويل . ولهذا أكتفى اليوم بعرض سريع جامع للخطوات التي مرت بها السينما في هذه الفترة الحاسمة ، من تاريخ بلادنا العزيزة ، أي منذ عام ١٩٥١ حتى هذا العام على وجه التحديد .



ماجدة في فيلم « جميلة بوسerie »

الى تطورت شكلا وحجما ووظيفة . وإن السينما قد أصبحت فعلا صناعة بحث وتجارة خالصة ، يسيطر عليها أصحاب رؤوس المال ، أي أنها أصبحت تتطور مستهدفة أرخص وسائل الإنتاج وأسرعها ، وأحسن الوسائل للدعاية والاستغلال . ولكن في مقابل هذا لم تتطور السينما كفن ورسالة بنفس السرعة ونفس الإحساس والاهتمام ...

قامت هذه المعركة ، وما زالت مشتعلة الأوار بين أنصار الرأي القائل بأن السينما علم وصناعة وتجارة ، وبين أنصار الرأي الذي لا ينكر ما في السينما من علم وصناعة وتجارة ، ولكنه ينظر إليها بعين الاهتمام كخير أداة لنشر المعرفة بين الناس ، وأنها فن وأدب وذوق وأخلاق وأن خطرها يفوق أثر الطيبة ، التي دفعت بالإنسانية إلى الأمام دفعات قوية ومفيدة ، فهي مدرسة شعبية حقا ، وقد صرح أحد رجال الدين في الجاهليين بما يلي :

«السينما مدرسة شعبية بمعنى الكلمة ، ولا يمكننا اليوم اكتشاف عامل جديد له من قوة التأثير على الجماهير مثل ما للسينما» .

وفي رأي أن السينما ليست أداة للمتعة والتسلية ، ليست تجارة بحث أو صناعة خالصة . وإلا انتهت إلى التهزيع والإسفاف والسطحية والارتجال . إنما السينما رسالة ومهمة ضخمة البنيان ، وفن رفيع متعدد الأعماق وعلى الفنان السينمائي أن يقدم أفلامه من أجل خير الإنسان والحياة . ولا قيمة للحياة بدون الإنسان ، الإنسان صاحب الضمير الحى والنفس الطاهرة والفكر المستنير ، الإنسان الذي يفيض قلبه بالحب والخير والإيمان ، ويقدر المسؤولية والواجب نحو بلده ، ونحو أخيه الإنسان ، ويعرف متى تنتهى حريته لتبدأ حرية جاره ، فلا حقد أو كراهية ، ولا خطف أو اعتداء ، ولا خوف أو تضليل ، ولا تفاق أو فساد . . . إلى آخر هذه الصفات الخيرة ، التي تجعلنا جميعا نعيش كأخوة



أحمد بديوان

العالم . فأحرزت انتصارات عدة . وحدير بالتأثر أن يفرحوا بالانتصارات العلمية التي أحرزتها صناعة السينما ، سواء لدينا أم لغيرهم ، فقد انتقلت من الصامت إلى الناطق ، ومن أسود وأبيض إلى الألوان البراقة ، ومن الشاشة العادية إلى الشاشة المقرطحة ونحزن بدورنا أسهمتا في كل هذه المظاهر دون الاهتمام باللب والأعماق . ولكن الأصوات كانت تملأ هنا وهناك . وتشن الهجوم على الإسراف في التعلق بالتطور الصناعي ، والتمادي فيه . ومن بين هذه الأصوات صوت الناقد السينمائي المعروف «رينيه بازين» الذي هاجم انحراف السينما عن حقيقة رسالتها ، ومفهوم التيلم ، وذلك عام ١٩٥٥ وقال :

«إن السينما قد تطورت صناعيا ، تطورت آلاتها ومعداتنا وعُداتها وأدوات التسجيل والتجهيز والمونتاج والعرض . إن الحديد والبرونز والماسميرنجي



لقول احمد ومحمود المصطفى في مشهد من فيلم «مصطفى كامل»

إخراج هذا الفيلم . لما يحيط به من مشاكل وعوائق . . . وكانت الرقابة من جانب آخر تضي عزمته ، فتمرض على هذا الموقف في السيناريو ، وتبتر الحوار في موقف آخر ، وتسوف في إعطائه التصريح لإنتاج الفيلم . ولكن بدرخان وهو الفنان الشريف ، كان يزداد إيماناً بالموضوع يوماً بعد يوم ، وعاماً بعد عام . . . وأخيراً بعد كل هذه الصعاب والمراقب ، أقدم على إنتاج الفيلم على حسابه الخاص . وبدأ التصوير في جو غريب من الإرهاب والتهديد . فقد أُنذره البعض بأن الرقابة في استطاعتها أن تمنع عرض الفيلم في النهاية ، ولكنه لم يثأثر بكل هذا لأنه كان يؤمن إيماناً صادقاً ، أنه يعمل عملاً فنياً صحيحاً ، وأنه يحاول بعمله هذا تطوير الأفلام إلى هذا الاتجاه الجديد من الموضوعات ، الجديرة بالتقدير والاهتمام . سواء من النولة أو الجمهور أو رجال الصحافة والنقد الفني .

ومرت الأيام وجاءت اللحظة الحرجة عندما عرض الفيلم على الرقابة . فرفضت التصريح بعرضه ،

في هذا الكون ، ويكون القرد في عون القرد ، والشعب في خدمة الشعب .

هذه هي رسالة المخلصين من الفنانين والمجاهدين والمصلحين ، تخلق حياة أفضل ، تعتمد على الثقة والحياد الإيجابي وعدم الانحياز . وها هي حقيقة وجوه فلسفة بطنا الحبيب الرئيس جمال عبد الناصر

● من قصص البطولة

الفنان يجب أن يتوفر فيه صفاء القلب وطهارة النفس ورجاحة العقل ورقة الحس وشعلة الذكاء وبقظة الضمير ورغبة العمل الحرف الشريف والإصرار على تحقيق ما يقتضيه . ولقد تجسدت كل هذه الصفات في الزميل «أحمد بدرخان» . ولا عجب فهو في طليعة رواد السينما الأوائل كخروج ، وعمرر للموضوعات الفنية في الصحف والمجلات ، وهو أول من وضع كتاباً له قيمة فنية عن السينما . وهو اليوم يشغل منصب المستشار الفني بمؤسسة دم السينما ، فضلاً عن قيامه بالتدريس في معهد السينما التابع لوزارة الثقافة والإرشاد ، وهو عضو في أكثر من لجنة من اللجان الفنية التي تبحث شئون السينما داخل البلاد وخارجها .

وقصة البطولة هي قصة إنتاج فيلم «مصطفى كامل» والبطال الحقيقي هو مخرج الفيلم أحمد بدرخان . ويجدر بكل سينائي أن يحكي فيه بطولة الفنان الشريف وقضيته ، فقد فكر في ضرورة الخروج عن الموضوعات المألوفة في الأفلام ، ورأى أن الفيلم سجل تاريخي ورسالة هادفة ، يجب أن يقدم لنا صفحات من تاريخنا الوطني ، وأن يعرض علينا نماذج من الأبطال الشرفاء ، الذين جاهدوا طويلاً ، وضحووا كثيراً في سبيل استقلال هذا الوطن ، وتحرير هذا الشعب . فاختار شخصية «مصطفى كامل» لتكون موضوع فيلم جديد . . . وذهب بطرق أبواب الشركات والمنتجين ، يعرض عليهم الفكرة ، ويدافع عنها بجرارة وإيمان ، لكن أحداً لم يقتنع بالفكرة ، بل نصحه الكثيرون بالإفلاق عن



شكري سرخان ومريم
فخر الدين في مشهد من
فيلم «رد قلبي»

لزميل «بدرخان» وبدأ يترنح من أثر الصدمة وخيبة
الآمل ، لكنه تماسك وصمد واكسب بأنه أرضى
ضميره الفني ، وحقق الحلم الذي كان يريجه ، وأنه
خط الطريق ولفت الأنظار إلى ما يجب أن يكون عليه
الفيلم النظيف . وقامت وزارة الثقافة والإرشاد واشترت
عدة نسخ من فيلم «مصطفى كامل» لعرضه على الطلبة
والطالبات في المدارس ، وفي الوحدات السينمائية في
الهيئات المختلفة .

إن الموقف الذي وقفه بدرخان في إصراره على
إنتاج فيلم «مصطفى كامل» برغم هذه الموانع والعراقيل ،
يعد بلا نزاع موفقاً من أروع مواقف البطولة والكفاح
من أجل تحقيق فكرة شريفة ، ولو أن بعض السينائيين
المخلصين والفنانين الشرفاء حاولوا الانتباه إلى هذه
اللفظة النبيلة وهذا الاتجاه الجليل . . وتابعوا الطريق
الذي خطه بدرخان من حبه وأعصابه ، لتدافعت
الأفلام ذات القيمة الموضوعية والفكرية والفنية

دون إبداء الأسباب ، وحاول صاحب الفيلم عليه
محاولات دون فائدة ، فاضطر مرشحاً أن يلزم الصمت
والصبر لعل وصي . . . وأراد الله أن يجزي هذا الفنان
الشريف على بطولته وإقدامه وصبره وتضحيته . .
وقامت ثورة الضباط الأحرار ، وطوحت بالملكية
والطغيان والاستبداد ، وكل القوى الظالمة المظلمة ،
التي كانت تقف في طريق كل راجح في إصلاح أو
توجيه أو تبصير ، وتعرض طريق كل من يحاول
تعبئة الشعور العام ، ويمتد الوعي القومي . . جاءت
الثورة فأطلقت سراح الفيلم المقبوض عليه ، وصرحت
بعرضه . . . لكن الظروف كانت غير مواتية ، ولم
يلق الفيلم النجاح الذي كان ينتظره ، وممرت عليه
الصحافة والتقد الفني من الكرام ، وأخذ عليه البعض
هناك صغيرة تافهة ، لا يخلو منها أي عمل فني هو
الأول في نوعه . . . وهو علامة من العلامات في
طريق وعمر طويل المدى . وتراكت الديون على

هذا القول لا ينطبق على كل أفلامنا المحلية بطبيعة الحال . ومن الخير أن نذكر فضل وجهود فئة قليلة ومتفرقة من السينائيين والشركات ، حاولت أن تقدم إنتاجاً مشرفاً وفيلمًا نظيفاً ، يعالج حقيقة مشاكل الأسرة والحياة ، ويعرض علينا صفحات من كفاح الملايين ، الفلاح في أرضه ، والعامل في مصنعه ، والطبقة المتوسطة في إقامة دعائم الحياة الكريمة . لكن

مرح فسر الدين في مشهد آخر من فيلم «ده قلبس»



والقومية إلى الوجود ، ولأثبتت وجودها وسط هذا السيل الجارف من الأفلام الهزيلة التافهة ، التي تعتمد على مجرد التسلية والرويح ، وشغل وقت الفراغ ، وكسب المال .

● فن المرولة

كانت السينما وما زالت تعرض وتعالج المناظر والمشاكل البالية من العهد القديم ، والتي سبق ظهورها في أفلامنا المحلية مراراً وتكراراً ، مناظر الرقص الخليج والحب الرخيص ، القتل والإجرام ، الاعتداء على العرض وعمليات الحمل والإجهاض ، الميسر والقمار والشراب ، علاقة المرأة بأكثر من رجل بطريق غير شرعي ، حياة «البلطجية» والأشرار ، وقوع الشبان في حيازل الشيطان ، تقليد البنات الصفحات للراقصات الماجنات . . . كل هذا يتم عرضه بشكل مثير وجذاب يلفت إليه الأنظار . وهنا تكون الخطورة على الأخلاق العامة والنقضاء على المعاني السامية في المعاملات بين الناس .

هذا فضلاً عن نقص الاستوديوهات ، واستهلاك المعدات ، وعدم صيانة الآلات أو تجديداتها ، وإهمال الأفراد والشركات لرغبة التجديد ، أو التطور ، أو البحث عن الحقيقة ، ومحاولة خلق أسلوب جديد لتعبير السينائي .

إن المستوى العام للإنتاج السينائي هو السرعة والارتجال وكثرة عدد الأفلام سنوياً ، دون النظر إلى الموضوع أو المضمون أو الأسلوب . . وهذا هو «فن المرولة» لا دراسة ولا مراجعة ، لا قيمة للتحضير والإعداد ، وإنما يتفاخر بعض السينائيين على البعض الآخر ، بأنهم أخرجوا أفلامهم في مدة قصيرة ، وأن هذه الأفلام درت الأرباح الوفيرة . لكن ما القائلة التي جناها المجتمع من وراء هذا ؟ لا شيء ، لا شيء مطلقاً . ولا عجب أن يزداد سوء الأخلاق والانحلال بين الناس .

للعرض على الستار القفصى . . كل هذا يتم في فترة قصيرة لا تتجاوز الشهر الواحد . لا نزاع أن مثل هذا التقييم لا يمكن أن يكون شيئاً مذكوراً . فالواقع الذي لا شك فيه أن مثل هذا التقييم ، أو أى فيلم آخر ، يحتاج إلى ثلاثة شهور على الأقل إن لم يكن أكثر ، لإتمام كل هذه العمليات والخطوات بشكل معقول . وقد يعتبر الفنان الأصيل أن مثل هذه المدة لا تغني شيئاً في إخراج فيلم ، تتوفر فيه الدقة والفن والمنطق والنظافة والنوع العام .

وما دام فن الهرولة هو المسيطر على الإنتاج السينمائي ، كان من الطبيعي أن حالة أفلامنا تسير من سيئ إلى أسوأ ، ويضج الجمهور وبفر من مشاهدة الأفلام المحلية ، ويرغى في أحضان الأفلام الأجنبية . في الوقت الذي تملو فيه شكوى السينائيين ، يطلبون العون والنجدة من الحكومة ، لمواجهة هذا الخطر ، خطر الكساد وهبوط الإيرادات ، والواقع أنه لو عاد السينائيون بضايقهم وذكرياتهم إلى الوراء قليلاً ، وحاولوا مراجعة أعمالهم وأنفسهم ونياتهم ، لتبينوا أنهم هم الذين يجنوا على صناعة السينما ، وهي صناعة طيبة ، كانت تدر عليهم الأرباح والشهرة والصيت ، ولكنهم خانوا الأمانة .

كنا في الماضي نخطو قدماً في الطريق السليم لإنتاج أفلام فنية وناجحة ونظيفة . كنا نهم بالإعداد والدراسة والتحضير والمراجعة . . . إلخ . وكانت النموذج والعرق والعمل الشاق المتواصل ، وكانت المحبة والتعاون بين كل المشاركين في الفيلم ، فنعطي كل ذي حق حقه ؛ كنا ننتظر الوقت الكافي لإتمام كل مرحلة من المراحل الفنية ، وكنا نعرف الحد بين الحق والواجب وفي كلمة واحدة كانت السينما مهنة ورسالة ، وكان التجويد والإقناع رائداً في كل الأفلام ، سواء الهزلية منها أم الجدية . لم تكن تعرف فن اليوم ، فن الهرولة هذا ؟

هذه قلة نادرة ، أما معظم الإنتاج السينمائي فينتطبق عليه هذا القول . ويجد القارئ في الدليل الذي يصدره المركز الكاثوليكي المصري للسينما البرهان والحجة على صدق هذا الاتهام .

لندع هذا الآن ولتراجع الحساب مع أفلامنا المحلية في السنوات العشر الأخيرة بوجه عام .
إن عدد الأفلام التي ظهرت فيها بين ١٩٥١ - ١٩٦١ تبلغ ٥٠٠ فيلم ، بينما بلغ عدد الأفلام الأجنبية على اختلاف لغاتها وبلادها ثلاثة آلاف ، أي ما يعادل ستة أضعاف الإنتاج المحلي . ومن الملاحظ أن جمهور الفيلم المحلي بدأ يتناقص تدريجياً ، عاماً بعد عام ، في الوقت الذي احتفظت فيه الأفلام الأجنبية بجمهورها ، إن لم يكن قد ازداد .

وإذا نحن حاولنا بحث هذه الظاهرة ، عرفنا الأسباب التي أدت إلى هذه النتيجة المؤسفة ، وهي الاستمرار على تطبيق دستور فن الهرولة في الإنتاج السينمائي . إن السرعة والاربعاء والتدبير احتسبوا إلى السطحية والإسفاف . ولنضرب مثلاً على صدق ما نقول بفيلم « الكساريات القاتنات » . وهو فيلم تم التكبير فيه ، وتصويره ، وإعداده للعرض في فترة لا تتعدى الشهر . . . هذه سرعة جنونية لا تبشر بخير أو أية فائدة . وكل هذا خوفاً من أن يقدم منتج آخر أو مخرج آخر على معالجة هذه الفكرة في فيلم ، ولا نزاع ، أن الفكرة كانت فكرة طريفة ومبتكرة في ذلك الحين .

ومن الطبيعي أن الفرق يكون كبيراً وواضحاً ، وأن النتائج تكون مختلفة كل الاختلاف بين إنتاج فيلم بهذه الطريقة ، وبين إنتاج الفيلم نفسه بطريقة منظمة ومدرسة . إن الفيلم الذي يتم التكبير فيه وكتابته ، ووضع حواراته وأغانيه ، وإجراء التعاقد مع الأبطال والفنانين والاستوديو ، ثم يبدأ تصويره وإتمام كل المراحل الفنية الدقيقة التي يمر بها أي فيلم ، ليكون معداً



ليلى عبدالعزيز في مشهد من
الفيلم المنتظر « ما إسلاماء »

والدليل على صدق ما أقول ، هو هذه الأفلام المشرفة في تاريخ إنتاجنا السينمائي ، والتي بقيت على مر الزمان مثل : « العزيمة » و « إلى الأبد » و « الدكتور » و « سى عز » و « دناتير » و « فاطمة » و « هذا جناته أبى » و « الثائب العام » و « غروب » و « أمير الانتقام » و « رصاصه في القلب » وسلسلة أفلام « ليل مراد » وأفلام « راقية إبراهيم » . . . إلى آخر هذه القائمة من الأفلام الممتازة ، التي كانت ، وما زالت مفخرة إنتاجنا السينمائي . ولا عجب فإن إحصاء فيلم من هذه الأفلام وإخراجها - كان يستغرق مدة ستة شهور وهي مدة قابلة للزيادة والنقصان .

● بعيداً عن الشمس

يقيناً إن السينما لدينا تحلفت عن ركب الحضارة والتطور والوعي الجديد . فقد قامت الثورة ، وتطورت من عام إلى عام ، وفي كل عام تضع القوانين والتشريعات الجديدة ، وفي كل عام تعلن النظم والتوجهات الثورية . كل هذا من أجل الخير البلاد ، ومن أجل صالح الأفراد . ولو أننا قمنا بمقارنة فاحصة دقيقة بين ما قامت به الثورة من تطورات خلاقة وإعادة البناء في حياتنا الاجتماعية والزراعية والصناعية ، سواء في الريف أم المدينة ، وبين ما قلعتة السينما من أفلام . . لبرزت هذه الحقيقة الواقعة وهي أن السينما قد تحلفت .

قد يعتلر بعض السينمائيين بحجة أنهم يعدلون أعمالهم الفنية قبل تنفيذها بأعوام ، فلا يمكن والحالة هذه الانتقال بسرعة وسهولة من النظام القديم إلى النظام الجديد . ولكنها حجة واهية ، فقد مضت الأعوام . ولم يظهر الرائع الجليل من الأفلام ، التي تدفع عنهم هذا الاتهام .

ما زالت السينما لدينا تعرض الموضوعات البالية بالأسلوب القديم . وفي بعض الأحيان حاول الفنان إقحام عدة جمل في الحوار أو بعض الأغنيات التي

تشيد بأعجاد الثورة وبطولة رجالها . وفي بعض الأحيان الأخرى يتعرض الفيلم لأعمال ظلم رجال الإقطاع واستبدادهم بقتة الأجراء والفقراء والضعفاء . . وكفاح هذه الفئة المسكينة ومقاومتها للظلم والظغيان ، لكن دون فائدة . وأخيراً وفجأة تقبل الثورة ، فيتشع الظلام ، وينتشر النور ، هكذا بقدرة قادر دون تمهيد أو رابط منطقي سليم . وإن المتفرج ليحس ببساطة أن لا رابط بين هذا العنصر الخييل وبين أصل الموضوع . . إنه أسلوب ضعيف البنيان ، عديم الإقناع . هدفه الحيلة والرغبة في التظاهر بأن صناعة السينما قد تأثرت بالثورة وتفاعلت بأحداثها الجليلة . هذا نوع من التظاهر

وفى رأى أن فيلم « جميلة » هو خير الأفلام الخفية ، التى ظهرت خلال هذه السنوات العشر . وهو امتداد للأسلوب الذى ابتدعه « بدرخان » فى فيلم « مصطفى كامل » بلا نزاع . هذا هو الاتجاه الجديد الذى كنت أتمنى من الأعماق ، أن يقبل المنتجون والمخرجون على تقديم نماذج منه بين الحين والحين . وأنا لا أطالب بأن تتجه السينما كلية إلى هذا الاتجاه الجديد ، لا ... وإنما أقول : إنه لو أننا تابعنا السير فى الطريق الذى خطه « بدرخان » منذ عشرة أعوام . وأقدمنا على إخراج فيلم أو فيلمين من هذا النوع فى كل عام ، لا شك أن هذا اللون كان يزايد عاماً بعد عام ، ولا أعلى لو قلت إن رصيدنا من هذا النوع من الأفلام كان يصل إلى ٥٠ فيلماً على الأقل وبسهولة ، لكن ..

لكن دعونا من كان وكنا ، فقد انتهى الماضى وولى . نولجهر إلى المستقبل ، المستقبل لنا ، المستقبل لنا نحن السينمائيين لو أردنا مخلفين أن نأحق ركب الحضارة والتطور والبث الجديد .

من الحقائق الثابتة أن لدينا ١٧ مليوناً من الفلاحين ، وثلاثة ملايين من العمال ، أما العشرة الملايين الباقية فهى عبارة عن الطبقة المتوسطة . يجب أن نحس بأحاسيس هذا الشعب . إن المخلق الاشتراكي الجديد ، والفن الاشتراكي الجديد ، يجب أن يدفع كل فنان إلى التعق فى حياة كل فرد من أفراد هذا الشعب ، ومعالجة مشاكله الشخصية ، وتبصيره بطرق التعامل والتجاوب مع كل هذه النظم والتشريعات الاشتراكية الجديدة . يجب على الفنان أن يقوم بمهمة الشرح والتفسير — له ولنا — بأمانة وعمق وإخلاص ، كيف يتم تطبيق كل هذه التشريعات والقوانين الجديدة ، التى وضعت لخير الإنسان ، ورفع مستواه الاجتماعى ، وتدعيم شعوره بالحياة .

بالمشاركة والتفاعل مع أهداف الثورة ، دون التعرض للجنون والأعماق . وهذا الرأى لا ينطبق — بطبيعة الحال — على جميع الأفلام التى ظهرت فى السنوات العشر الأخيرة ، وإنما ينطبق على معظم إنتاجنا السينمائى .

لنعرض عرضاً سريعاً ما قامت به الثورة من تطورات وأعمال فى هذه السنوات : طرد الملك ، محاربة الفساد بثألوه الأبدى : الفقر والمرض والجهل . القضاء على الإقطاع واستغلال النفوذ . إلغاء الأحزاب . الاتحاد والنظام والعمل . مقاومة الظلم والظلمة . إقامة العدل والمساواة . الإصلاح الزراعى . توزيع الأراضى على الأجراء المعنمين . تأميم قناة السويس . رد الاعتداء الغادر وبطولة بورسعيد . الوحدة القومية . العروبة . العدالة الاجتماعية . الكرامة الإنسانية . الاشتراكية . الديمقراطية . الحرية . التعاون . المحبة . الضمحية والقداء . ماضى الشرق وحاضره . آسيا . أفريقيا . الحياذ الإيجابي . عدم الانحياز . الإيمان بقيمة الإنسان . رفع مستوى الحياة .

ولنعرض لإنتاجنا السينمائى فى هذه الفترة إن عدد الأفلام التى ظهرت فى عشرة أعوام هو ٥٠٠ فيلم . وإذا حاولنا أن نحدد الأفلام المختارة ، الجديرة بالمشاهدة والاحتفاظ بها فى مكتبة الفيلم ، لو كان لدينا مثل هذه المكتبة القنية ، نجد أنها لا تعدو ٥٠ فيلماً . وإذا حاولنا مرة أخرى أن نحدد الأفلام التى تفاعلت مع الثورة تفاعلاً حقيقياً ، ولا أعنى مجرد أفلام عن الثورة أو أهداف الثورة ، لا ... وإنما أعنى الأفلام التى تحوى مضموناً مفيداً ، وقيمة جديدة لتعبئة شعورنا العام ، وتدعيم قوميته العربية ، سواء كانت من التاريخ القديم أم الحديث . يؤسفنى أن أقرر بصراحة أن هذا اللون من الأفلام لا يعدو عشرة أفلام مثل : « الله معنا » ، « خالد بن الوليد » ، « مصطفى كامل » « رد قلبى » ، « صراع فى الوادى » ، « جميلة » .

وهي تقوم بتنسيق وتوجيه عملية الإنتاج السينمائي بوجه عام . فضلا عن تنظيم عملية الاشتراك في المهرجانات الدولية . . . وظاهرة الاشتراك في هذه المهرجانات ظاهرة قديمة بدأت عام ١٩٤٧ وكانت شركات الإنتاج هي التي تقوم بها بعد موافقة وزارة الشؤون الاجتماعية على الفيلم المختار . واليوم تقوم مؤسسة دعم السينما مع وزارة الثقافة والإرشاد بتنظيم هذه العملية والإشراف عليها ، ويبحث المندوبين الذين يمثلون الجمهورية العربية المتحدة ، سواء من الفنانين أم المسؤولين . وقد تم عرض أكثر من عشرة أفلام ، من الأفلام الطويلة والأفلام القصيرة ، في أكثر من مهرجان . . ولا ينكر أحد الفائدة التي تجنيها من وراء اشتراكنا في هذه المهرجانات ، وهي فائدة قومية وفنية واقتصادية .

ومن الملاحظ أن غالبية الأفلام التي فازت «بالأوسكار» في أمريكا ، أو بالجوائز الأخرى في المهرجانات الدولية ، لم تكن بالألوان الطبيعية ، أو بالمشاشة المتحركة أو غير ذلك من المظاهر الصناعية الحديثة التي تحلّف الأبصار ، كما يظن الغافلون . الواقع أن لجان التحكيم تهتم بالجوهري والمضمون والتقدم الفني أكثر مما تهتم بالمظهر الخارجي ، أو التقدم الصناعي ، أو الرواج التجاري .

وقامت إدارة السينما بتنظيم ندوة «الفيلم المختار» ، وهي عبارة عن حفلات عامة ، تعرض فيها روائع الأفلام المحلية والأجنبية مع تقديم الفيلم بكلمة عن قيمته الفنية والأدبية ، ثم تطرح المناقشة العامة بين الجمهور وبين نخبة من الفنانين وصفوة من هواة الفن السينمائي ، يناقشون هذا العمل الفني . ويقتنأ أن ندوة الفيلم المختار ، قامت بنشر الوعي السينمائي والتذوق الفني ، بين عامة الشعب والمتفرجين من مختلف الطبقات . ولقد توقف نشاط هذه الندوة في الأعوام الأخيرة ، لست أدري لماذا ؟ . . .

● أحلام تحققت

عندما قامت الثورة ، وبدأت ترسم التخطيط الجديد ، للحياة ولعلاقة الناس بهذا المجتمع ، قامت الحينات والأفراد ، كل في ميدانه وبيئته ، يندرسون الحالة الراهنة ، يكشفون عن الأدواء ، ويقترحون الدواء . فقد اقتنع الجميع بأنه لا بد من البناء والإصلاح في كل ناحية من نواحي هذه الحياة الفاسدة .

ومن الخير أن نذكر فضل وجهود هذا النفر من السينائيين المخلصين ، الذين هكفوا على دراسة محنة السينما ، والبحث عن وسائل العلاج ، ثم كتبوا المذكرات والمشروعات الموجزة والمفصلة ، ورفعوها إلى المسؤولين في الدولة . وكان من بين هؤلاء السينائيين كاتب هذا المقال والأساتذة أحمد بدرخان ، عبد الحميد زكي ، محمد جبال الدين رفعت ، فطين عبد الوهاب وغيرهم . وكانت تجول في خيالاتهم أحلام وأحلام ، نرجو أن تتحقق في يوم من الأيام .

وسرعان ما أنشئت وزارة الإرشاد القومي التي صارت بعد ذلك وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، لتكون حلقة اتصال بين الفن والشعب من جانب ، وبين الفن ورجال الثورة من جانب آخر . ومن الخير أن نعرف بالجهود التي بذلتها هذه الوزارة ، من أجل تطوير الفنون والآداب على اختلاف ألوانها ، ومن أجل تبصير الفنانين والأدباء بمجهر وحقيقة أهداف المعهد الجديد . وبيننا من هذه الجهود ما يتصل منها بالسينما والسينائيين ، لقد كانت مجرد أحلام وتحققت ، وسأعرض لها في كلمات موجزة عاجلة ، اليوم ، وفي فرصة أخرى نعود إليها ونضعها في الميزان ، ونقول بصراحة ما لها وما عليها .

تكونت إدارة شؤون السينما ، وقد صارت مؤسسة دعم السينما أخيراً ، وهي تقوم بعمل جميع أفلام المعرفة (الأفلام التسجيلية) التي تتجهها الوزارات المختلفة .

من الصبر والأناة ، سوف تنمو وتزدهر ، وتستكمل كل نواحي القص فيها .

وأرجو أن يعود المسؤولون في وزارة الثقافة والإرشاد ، لمراجعة ما تقدم به السينائيون من مذكرات ومشروعات ، والعمل على دراستها من جديد ، فقد يجدون أنهم أغفلوا أشياء تفيد وتدفع السينما لدينا إلى الأمام أكثر وأكثر ، أو قد يفيدون في إصلاح وتطوير ما تم تنفيذه فعلاً .

● الكابوس

الكابوس الذي يضغط على صدر المخلصين الأحرار الصادقين من السينائيين ، ويحول دون تحقيق ما يرغبون من خير وجمال ، هو المال ، تحت اسم الروتين الحكومي حيناً ، والقوانين المالية حيناً آخر . وقد يزداد ضغط الكابوس على الصدر ، فتختنق الأنفاس ، وتتعلم الحاسة ، ويتلاشى الإيمان . . فلا يبقى أمل في نشر **الحرية** أو **العلم** وارتقاء ، أو خلق وابتكار .

هذا الكابوس يجب القضاء عليه ، ولا يتم القضاء عليه إلا بتوفير المال ، وتسهيل التعامل به ، والتصرف فيه ، في حدود الميزانية والنظام المتفق عليه . المال هو العدو الأكبر للإنسان في هذه الحياة . وأغنى الجشع في جمع المال ، أو الخوف في صرف المال . المال هو الذي يفسد الأفراد والجماعات ، فهبتون بالكسب وجمع المال ، دون الاهتمام بالقيم والأخلاق ، والتجويد والإتقان .

ولن لأعجب كيف تم لرجال الثورة أن عطفوا كل أسباب الجمود والرجعية والسود ، التي تقترض طريق التقدم والتطور ، خلق هذا المجتمع الجديد ، ولم يتمكنوا من القضاء على هذا الكابوس - الروتين الحكومي والواضع المالية - الذي يقف في طريق الفن ، ليكون حراً طليقاً ، وعندئذ يكون قوة فعالة في بناء هذا المجتمع الجديد .

أقامت الوزارة معهد السينما ، وهو حلم السينائيين من زمن بعيد ، ويقوم بالتدريس فيه جماعة مختارة من الفنانين المصريين ، وفريق من الأساتذة الجامعيين ، وعدد من الخبراء الأجانب . ولقد مضى على إقامة هذا المعهد ثلاثة أعوام ، ولم يتم حتى اليوم إنشاء الاستوديو الخاص به ، الاستوديو المجهز بأحدث الآلات والمعدات والمختبرات الفنية ، ليقوم الطلبة والطالبات بالتجارب العملية فيه ، فقد ثبت في جميع أنحاء العالم أن الدراسات السينائية يجب أن تجمع بين الدراسة النظرية والدراسة العملية . وبقينا إن إنشاء مثل هذا الاستوديو ضرورة لازمة وعاجلة ، سواء من أجل صالح المعهد أم من أجل صالح مؤسسة دعم السينما . فهي تصرف الأموال الطائلة في إيجار الاستوديوهات والمعدات لإنتاج الأفلام المكلفة بتنفيذها والإشراف عليها .

أقامت الوزارة مسابقة لاختيار أحسن الأفلام ، وتوزع الجوائز التقديرية على البارزين من أهل الفن والصناعة ، في مختلف نواحي العمل السينائي . ولم ينتج وإخراج قصة وتصوير وتمثيل . . إلخ . ومهما اختلفت الآراء في الحكم على اللجان التي تقوم بتنظيم هذه المسابقات فإنا لا نذكر بأي حال من الأحوال فائدة هذه الخطوة ، من أجل رفع المستوى الفني والأدبي والصناعي في إنتاجنا السينائي . ولقد سبقتنا إلى هذه الخطوة سائر الدول التي نجحت فيها صناعة السينما .

كل هذه الأعمال التي قامت بها وزارة الثقافة والإرشاد هي تحقيق للتوصيات والاقتراحات التي تقدم بها السينائيون المخلصون إلى الضباط الأحرار ، وهي تحقيق للأحلام التي كانت تحول في خيالنا من زمن بعيد . . . وما زالت كل هذه التنظيمات والأعمال في أول الطريق ، وما زالت تعاني عناء شديداً من الروتين الحكومي ، وبقينا إنها بعد فترة من الزمن ، ومع شيء

أن قال «لين» - في تحقيق هذه الآمال العزيرة ، ونشر هذه الرسالة الكبيرة .

ومن الخير أن أقول كلمة أخيرة لزملائي السنين الذين ضاقوا بهذا البحث ، ولئى الذين يملأ قلوبهم اليأس والتشاؤم : إن الأمل قريب ، والتفاؤل غير بعيد ... لو صدقت النية وتطهرت القلوب واشتد العزم على الإحساس بهذا الوجود ، وتقدير المسؤولية ، ورغبة التضحية ... من أجل تدعيم رسالة السنين ، ومشاركتها للتطور والوعى الجديد . وقد قال «لومير» العالم القرنى :

«السنين تقوم بدور هام وخطير فى الثقافة والتوجيه . لكنها كالطفل الضال الذى تخالط أحياناً زملاء السوء ، فيتمنى له الجميع أن يرجع إلى الطريق القويم» .

ولقد وضعت كلمة كونفوشيوس فى رأس هذا الموضوع ، لأنى أؤمن بها كل الإيمان ، وأعتقد أنها طريق التقدم والخير والنجاح ...

«ليس المحمد ألا نسقط أبداً ، بل أن نهض بعد كل سقطة»

• ختام

ليت كل الناس تعنى بالقنون ، وتحبها وتتوقفها ، فذلك نحل الكثير من مشاكلنا ، وينير الطريق الطويل الممتد أمامنا . إن من يحس القن ويتوقفه ، يكون إنساناً كاملاً ، يتأثر ويؤثر فى البيئة التى يعيش فيها ، من قريب أو بعيد ، ويكون مواطناً صالحاً يقيد ويشارك فى بناء مجتمعتنا الجديد .

يقول الرئيس الحبيب (جمال عبد الناصر) فى توضيح معالم المجتمع الجديد :

«ماذا يريد الإنسان من تعب تحت الشمس ؟ ما جدوى كل عناءه ؟ ولماذا يروح ويحيى ويمانى ويتساقط منه العرق ؟ وغنى قلبه بالضحك والبكاء ؟ ويعتمد حتى الغليان بالأمل الجديد ؟ ... إن لم يكن كل ذلك من أجل توفير وجود يمارس فيه كل ما هو نبيل ورائع وإنسانى ...»

وبقياً إن فى السنين أكثر الفنون وأهمها كما سبق



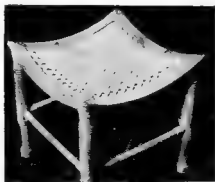
فنونا التقليدية

عرض ورائع للاستراواتها ونظوراتها

بقلم: حامد سعيد

« لم يكن الفن قط في بلادنا على هامش الحياة بل كانت في صميمها . كانت الحياة وحدة تألف في كل جوانب النشاط ، وكان الإيمان بالقيم الروحية مهما تغيرت المصور هو محورها ، طالما هي عصور مجد صاعدة . »

ولن يحيا الفن هنا كما كان ، حتى يعود واحداً مع الحياة ، وحتى تعود الحياة - وقوامها الإيمان - بل حتى ترى الفن والحياة والإيمان وحدة متصلة ، أو أبعاد مختلفة في الظاهر لحقيقة واحدة في الجوهر : هي دراسة القيم الروحية والكشف عنها وتركيبها والشهادة لها . هذا هو معنى الفن والحياة والإيمان ، في هذا المكان ، خلال المصور .. هذا هو معنى التناغم . »



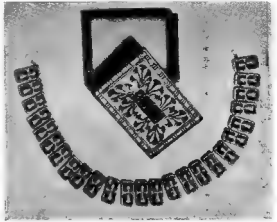
من التراث المسكن إعادة شرة
.. من أدوات الحياة اليومية . .

وجه الدار . . يروايت
المنحوتة ومشرية الكبرى

« الذهب نور قدس مصفى »
لا عيب أن تقال القناد
في تشكيلة وصيافته

لقد كان من النتائج الباهرة للنهضة العلمية، المعاصرة
إدراك فكرة التطور : إدراكها في الأحرام السماوية
ونشوتها ، والكائنات العضوية ، والعلوم . والفنون ،
والهضومات البشرية .

كانت فكرة التطور ذات سوابق في التاريخ ،
ولكنها لم تبلغ من قبل حد الوعي الموضوعي ، إلا في
هذا العصر العلمي الحديث . حيث أصبح الفكر المسيطر
على الذهن الإنساني ، هو إدراك القانون في الداخل
والخارج على السواء ، هذا هو حلم الإنسانية الجديد ،
الذي تحاول النهضة العلمية التي بدأت منذ القرن
السابع عشر ، في تحقيقه عن طريق دراسة الكون
والإنسان ، بادية بالأفلاك ، ومنتهية بالنفس وآثارها
في التاريخ ، وفيما تنتج من شتى العلوم والفنون والأدب
النشاط الخارجي والحملات الداخلية . إدراك سيطرة
القانون في تنظيم سير هذا كله ، والإيمان بأنه لا يحدث
صدفة واتفاقاً ، هذا هو الحلم الكبير ، الذي يتعدى
المبررات المنطقية الكافية ، ولكنه الدافع القوي وراء
النظرة العلمية للأشياء على اختلافها ، لأن العلم



حل عزرق لفتانة عابنة عبدالكريم
القديم والحديث في فن نسوي أثيق

تحتفظ بيتنا بتسلسل تاريخي يكاد أن يكون فريداً من ناحية اتصاله، وبقاء آثاره منه منذ أن كانت الأرض غير الأرض والإنسان غير الإنسان ، والفن في بدايته الأولى والحضارة في طورها الأول . ثم الانتقال شيئاً فشيئاً من بدايات العصر الحجري القديم حيث الصيد والجمع والحياة المتنقلة إلى اكتشاف الزراعة ، واستقرار البيت ونشوء الدولة ، وازدهار الفنون ، وتطور التاريخ بتعاقب الدول ونمو الحياة المادية والفكرية والروحية للإنسان .

وقد كان لنا خلال ذلك كله سمع وطابع ، احتفظ به إنتاجنا في الناحية الفنية التشكيلية التي أثرناها



أثناء التفتية .. طباعة للتسويجات

مفهومه الحديث إيمان بذلك النظام وسلطانه على الأحداث .

...

ولقد كانت السمة الغالبة على البحث الدارس للمجال الفني للإنسان إلى ما قبل الحرب العالمية الثانية يدور أغلب ما يدور على الفرد ونشاطه ، وأصبح منذ الحرب العالمية الثانية مشغولاً بالصورة الاجتماعية والتطور التاريخي أكثر من ذي قبل .

ونحن نعتقد في قيمة النظرة العلمية الموضوعية ، وما وراءها من حلم ، ونؤمن بأهمية بحث الجانب الفردي والجانب الاجتماعي التاريخي . نوّمن بهذا كله كأساس صحيح لمواجهة واقعنا ، ومحاولة الإصلاح فيه وتوجيه التوجيه المبدئي ، لأنه التوجيه الذي يتمشى مع منطق الأحداث .

هذا الاستطراء أساس للدخول السليم إلى موضوع هذا المقال وهو « فنونا تقليدية » . امتداداتها وتطوُّراتها « والعرض الدائم لأعمالها أمام الشعب حتى يتبين فيه بما كان ، ويتم إدراكه لما ينبغي أن يكون ، حتى يأخذ التاريخ مجراه بمعاونة منا . ويكون لنا نحن أبناء هذا الجيل شرف الإسهام في بناء الموجة التاريخية الصاعدة في هذه المنطقة التي انتقلت بالإنسان لأول مرة في التاريخ من البداوة إلى الحضارة ، ووضعت لواء القيم الإنسانية عبر آلاف السنين .

...



.. وعمل منج يعمل النسيج

بالحل الأول بين ترانثا . لتكون الحاملة لقيم الحضارية التي حصلناها برغم ما أحدثته تلك الفنون التشكيلية . خلال المصور من مختلف الصور ومتعدد الأشكال .
كان لها دوراً في عتوانها :
- وعى بقضية الحياة ..
- ووعى بالقيم الأخلاقية الكبرى ..
- ووعى بالأناقة الحضارية ورعايتها ..

كانت هذه الساعات الثلاث هي أجودها المفقودة
للإنسانى للشكل الفنى الذى أحدثته فنوننا خلال العصور الطويلة التي عاشها الكتلة البشرية التي نتسب إليها ، والتي تمثل صدر موجتها الصاعدة المعاصرة ، والتي فرض علينا التاريخ أن نضطلع بمسؤولياتها القيادية في شتى الميادين .

فرض علينا التاريخ هذه المسؤولية في بداية عهد جديد في التطور التاريخي لهذه المنطقة بالذات ، وجزء آخر كبير يمثل الأغلبية البشرية المعاصرة ، والتي كانت مثلنا تخضع لأمر الاستقلال محرومة من نعمة العمل الخلاق ، بحكم ما فرض عليها من سلطان خارجي ، انتهز فرصة أسبغته على النهضة الصناعية ، والسيطرة على طرق النقل البرية والبحرية والجوية ، وعلى خامات الأرض وخبراتها ، انتهز هذا كله ليحوّل العالم إلى منفعة ، ويحوّل بين الغالبية البشرية وبين حقها من الحياة الحرة الكريمة ، والتي لا تتم لها كرامة إذا لم تكن بنامة خلاقة محققة لأمال الإنسان في الحس والفكر والوجدان .

لقد سبقنا الغرب - بل سبق العالم بأسره - لا في نهضة الفنون فحسب بل في نهضة الصناعة ، التي كانت نتيجة للتعبئة العلمية والتي كان لها من الأثر - برغم حداثتها - في حياة الإنسان وتغيير معالم الحياة من حوله أكثر مما كان خلال الآلاف من السنين التي عاشها منذ أن اكتشفت الزراعة إلى الآن . ولا يضاهيها غير اكتشاف الزراعة نفسها ، والانتقال بحياة الإنسان من القتل والبلادة إلى الإنبات والاستقرار . والذي كان لنا فيه في العالم القديم ، وجود قيادي سابق ، إلى الكثير مما هو إنساني رائع جميل ، يلتف من حول الإنسان فيفضي على وجوده رواء ورحمة .

في لحظتنا الحضارية هذه - التي نلحق فيها بالركب الإنساني ، ونحرق رقابنا من النجاسة ، ونمارس حقنا في إنتاج ما نحن بحاجة إليه من ضروريات الحياة الحرة الكريمة للجميع - أصبحت الاشتراكية على اختلاف صورها في العالم ، والعلم والتصنيع من خدامها والعاملين على تدعيمها . بينما تخلف الفن عن الإسهام بتصحيحه في هذا النشاط الإنساني الجديد . وقبع في مراسم الفنانين والمثاليين على هامش الحياة ، نظراً لسلطان

تراثنا تنهضهم وتستلهمه وتستجيب لظروف الحياة الجديدة من حكمة ذلك التراث . علينا أن نجتمع جهودنا ونسلط عليها الأنوار ونحيطها بما هي جديرة به باعتبارها نواة الأمل المرجو والحلم المنشود .

وقد أمكن البدء في تحقيق ذلك في بيت جميل من بيوت القاهرة من القرن الثامن عشر ، هو بيت السناري ، بحي السيدة زينب الشعبي . وهو نفس البيت الذي أقامت فيه أثناء الحملة الفرنسية مجموعة العلماء والفنانين الذين ألفوا كتاب « وصف مصر » المشهور . والذي يمكن أن يعتبر قيصلاً بين عهدين : القديم التقليدي ، وسلطان التأثير الأوروبي .

من ذلك البيت يمكن أن يبدأ البيت الجديد .

والتقاليد هي حكمة الأجيال ، وخلاصة تجارب المصير . ولا تنفي لدينا الحدود والقيود والجمود ، إنما هي تيار حي متغير ينبع من اتصال البيت بقلب الإنسان خلال المصير ، فليست هي السلفية إذن ما نغصو عليه ، بل هي المحافظة على ما كسبته الإنسانية من قبل الإضافة إليه وإثرائه وتوريثه الأجيال اللاحقة ، فنكون بذلك قد أدينا الأمانة وقمنا بتحقيق معنى الحياة يضاف على الفرد وعمره القصير ، جلال التاريخ ، وأمل المستقبل ، ومعنى الحاضر تتأزر فيه الأجيال والأفراد والمواهب والخبرات نحو سعادة الإنسان الفرد ، اليوم وفي كل يوم .

لو فعلنا ذلك لأصبح التاريخ أكثر من قصص تتلى ، أو متون تقرأ ، مارس فيها العلماء استعراض قدراتهم على البحث والعرض والتمحيص ... لأصبح التاريخ وظيفة لا تقل عن أهمية الوظائف الأخرى التي لأعضاء الإنسان وقدراته النفسية المعروفة .

● التاريخ ميزة للإنسان :

وفهم التاريخ مغزاه وجسدهاء وتحقيق معناه من أهداف الثقافة الحققة وصل النفس ، وتحرير الروح . والفرن هو تلخيص للتاريخ ، يتجاوز رواية الأحداث وضبط التواريخ ، إلى الخبرة الإنسانية وزبنتها ، من القيم المتحصلة في النفوس والمستقرة

الاستغلال المادى الذى يتحكم في الإنتاج ، والذي لا يرى غير ما يعود عليه بالربح ، الذى هو هدفه الأساسى . هذا في الجانب الغربى الرأسمالى . أما الجانب الشرقى الشيوعى ، فله من الإطار الفكرى المادى ، الذى يعتمد عليه ، ما هو كفى بالأمر يعرف بتلك القيم الروحية .

ولم يكن الفن قط في بلادنا على هامش الحياة بل كان في صميمها . كانت الحياة وحدة تألف فيها كل نواحي النشاط .

وكان الإيمان بالقيم الروحية مهما تغربت العصور ، هو محورها ، طالما هي عصور مجد صاعدة .

ولن يحيا الفن هنا كما كان ، حتى يعود واحداً مع الحياة ، وحتى تعود الحياة ، وقوامها الإيمان ، بل حتى نرى الفن والحياة والإيمان وحدة متصلة ، أو أساه مختلفة في الظاهر لحقيقة واحدة في الجوهر : هي ممارسة القيم الروحية ، والكشف عنها وتركيبها والشهادة لها .

هذا هو معنى الفن والحياة والإيمان ، في أمة المكان ، خلال العصور . هذا هو معنى التاريخ .

والمستقبل رهن بالبناء عليه ، ولتطور في اتجاهه في ظروف الحياة المعاصرة ، والتي رفضنا أن نخضع لها كما هي - عند الغير - وآلينا أن نسهم في تشكيلها وتفسيرها والاستجابة لها ، من واقع ظروفنا وأعماقنا وعلى طريقتنا . وهذه هي الأعماق .

وظيفة الطليعة في هذا الجيل ، أن تساعد كتلة الشعب على الإيمان من جديد . والروية والشهادة ، لتلك القيم الروحية التي هي تراثه العتيق ، والتي حصلها بعناء عبر آلاف السنين ، وعليه أن يحياها من جديد ويضيف إليها للأجيال التالية .

والطريق إلى ذلك واضح يبين لا خفاء فيه : ما زالت بين الشعب امتدادات من ذلك التراث حية باقية يرغم الأحداث . علينا أن ننفي بالبحث عنها وإحاطتها بما هي جديرة به من رعاية لاتعاشها ودرسها وإعادة اعتبارها بيننا جميعاً .

وبيننا من الباحثين في المجال الفني قلة عكفت على

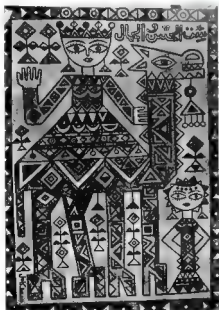


إيمان الكساء

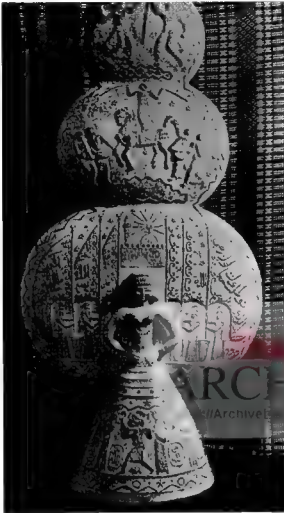
لما الكساء فقد توفر على التوضيح به الفنان عيسى شحاته



الفنان سعد كامل
.. شخصيات أسطورية شعبية ..

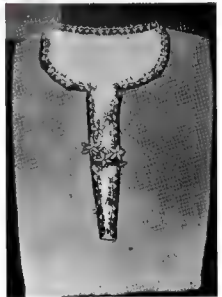


الفنان أنور عبد المولى
.. من أجنتها تصنع عرائس الموتى ..



من مجموعة الأصال التي أنصبت تحت إشراف الفنانة ثريا نصيف
.. طراقة وأبنقة نادرتان ..

الفنان عبي الدين طاهر
.. لها في دقة جسمها وانتفاخ زها وارتفاع شمس زيتها ،
طابوسية أسطورية ..





الفنان كمال هبيسه
عشرات من قرائنا لم يمسس بها يصبح للاستعمال بعد الفقدان اليوم

ARCHIVE
٧. قنطرة دار الحسن بن علي



المستوعبون لإمكاناتيت يبتهم المستجيبون لها ، المحيطون بالوعي المتاح للإنسان المعاصر وأوظيفة الإنسان الفنان في هذا المكان ، وهم يحققون وظيفتهم بعملهم وإخلاصهم له ، وعليتنا أن نقسح لم الحال .

وذلك هو الأمل الكبير في تلك البداية الصغيرة لببيت السنارى . هذا هو الأمل في ذلك العرض الدائم لامتدادات وتطورات فنوننا التقليدية في ذلك الحى الشعى القديم ، حتى إذا نجحت التجربة أمكن أن تعم في الأحياء الأخرى ، بل في أنحاء البلاد ، يقصدها الناس للتفقه في حكمة تراثهم ومعنى جهاد الأجيال في سبيل حياة أرفع .

• • •

فنونا التقليدية إذن هى تلك الأعمال التى نحقق في تشكيل مادتها تلك القيم الروحية التى تكون سمات شخصيتنا الثقافية التى كونهاها عبر الأجيال منذ بدأنا بالأدوات الحجرية ، والأواني والمنسوجات والسلال والمباني البداية وقطع الأثاث ، إلى أن وصلنا إلى العبارة الحجرية البالية ، كالفن الأم الذى تجتمع فيه سائر الفنون التقليدية ، ويمبر عن جوهرها مهما اختلفت الوظيفة وتوحدت المادة ، من الحل ، وأدوات الزينة الشخصية إلى الكتب والأواني والصور والأزياء ، ومختلف ما يحيط الإنسان نفسه به من أشياء يسمو بها عن طريق صياغتها إلى ذلك الأفق الروحى الذى يرفعنا إليه الفن الجميل . لا بكثرة ما يتفق عليه ، بل بعمق ما توفر فيه من حكمة حصلتها النفس البشرية خلال تجاربها في الحياة ، ملخصة في شكل يعبر عن وجدان .

• • •

وذلك الود الموصول بين الإنسان والطبيعة منذ أن درج على هذه الأرض ، في رحابها الواسعة على الحضاب أول الأمر ، وعلى ضفاف النيل فما بعد ، يتجلى في تنوع ما اختار من مواد كثير عديدها ، متنوع مذاقها للعدن واللمس ، من سطح مصقول ، أو صخر محبب ، أو شفاف لا يحجب النور من ذاكن أو ذى برىق . ذلك الود بين الإنسان والكون من حوله الذى تجلى في احتفاظه داخل بيته عند ما شيد ليستقر

في الضيائر ، وإلى يزخر بها الوجدان العامر ، هذا كله في العمل الفنى الناتج من عصر كبير يلخصه ويبلوره وهيب ذخره لمن يفتح له قلبه ، ويعطيه من وقته وأتياهاه ما يسمح له بأن يفعل بمره ، ويركب في النفس المحاذية له ، خبرة النفس التى أنتجته .

العمل الفنى انتصار على المادة . انتصار للإنسان وما فيه من معادن شريفة .

والفن ليس مجموعة وصفات أو مهارات أو استعراضات ، بل هو تركيب فم إنسانية في الجهاز العصبي للإنسان . وعلى قدر ما يركبه العمل الفنى من قيم ، تكون قيمته .

والأعمال الفنية العديدة التى تكون تراثنا الكبير برغم اختلاف الحضارات التى تعاقبت في هذه البلاد ، لما كفا قلنا سميت وطابع . تلخصه في ثلاث نقاط أساسية ، تلخص في ذاتها معنى ما لنا من تاريخ ، معنى الحياة كما قرأه الإنسان في جهاده منذ أقدم العصور إلى الآن في هذا المكان .

وهذه النقاط الثلاث هى :

— وعى بقضية الحياة .

— وعى بالقيم الأخلاقية الكبرى .

— وعوى بالأناقة الحضارية ورهافتها .

هذه القيم الثلاث تكون مضمون تقاليدنا الفنية ، ويتحققها انتصر الفن على المادة باستخدامه لها عن طريق صياغتها وتشكيلها ، لتلذف في النفس بنور تلك القيم .

ولو أننا تمثلنا قطعة من الروائع التى يحفل بها تراثنا ، وتذخر بذلك المضمون ، لكننا بالتمل مواطن جديرين بما لنا من تراث . وهذا هو ما نهدف إليه بقولنا :

« إن وظيفة الطبيعة في هذا الجيل أن تساعد كتلة الشعب على الإيمان من جديد ، والروية والشهادة لتلك القيم الروحية التى هى تراثه العتيق والى جعلها بمعناه عبر آلاف السنين ، وعليه أن يحياها من جديد ويضيف إليها للأجيال التالية » .

والطبيعة هم الفنانون المتمثلون لقيم تراثهم ،

للرطوبة من القيقظ ، وسرّ للدار عن عيون المارة إذا فتح الباب .

طائر أبيشئ منحوت من عمل المثال الخراف « كمال حديد » ، يترجم عن ذلك الأمن والسلام الذى يبعثه فى أعصابنا هذا المكان .

ومن مربعات الخشب المخروط فى نافذة قائمة فى ركن من ذلك المقعد ، نرى إحدى الغرف الداخلية . وعلى منسج يعمل النساج . كم يتمشى ذلك الإحساس بالاعلمتان مع عملية النساج . ذلك الفن الذى أوحى به النبات إلى الإنسان القديم . النبات يعلم الإنسان فنون السلام . وفنوننا انبثاقات من ضمير الزرع مرتكزة على قاعدة من الحجر . الاطمئنان الذى تبعته خضرة الزرع على صفحة الصحراء .

وعند ما نتعلم إلى المعمر الحجري الكبير المستطيل المخوف كهف قدّ فى صخر صامد ينفث بعد رفق استضافته ، فى نور وفير ، ملاء العين ، ويجلب الشعور إلى داخل المكان ، حيث نرى صحن الدار يحاذيه الساقية ، وغطائه من السماء تتوسطه نافورة . ويظلّ عليه المقعد الكبير ، ومن تحته مقعد ظليل يعمل السقف فيه عامود من الرخام . من حوله ترتفع على قواعدها تماثيل حجرية رائعة من أعمال المثال « أنور عبد المولى » ، ذلك الفنان الذى أعطى نفسه لفن النحت المباشر فى الحجر كما مارسه هذه البلاد .

بسمات أمل ويقين : أوراق قليلة خضراء تتصاعد من قواديس تستند إلى الجدار . وأصوات الطيور غير المرئية تجاوب الماء والخضرة ، وتؤكد معانى الصمت والرحب والأمان المقيم فى هذه العارة القديمة للبيت الشرقى ، حيث احترت المعابد بيوت الله .

وفى أحد الأبواب التى تفتح فيها جدران الصحن ، وفى الزفة الماخورة للنساج ، الفنان « سعد كامل » يضع من التصميمات التى يطور فيها إعاءات الفن الشعبي فى النسيج والزجاج الملون ، وغير ذلك من وسائل التعبير التقليدية والمستحدثة .

ويدعونا باب نرقى إليه من درجات حجرية ، نصف دائرية ، وتحف به زخارف نجمية ونباتية ،

بالساتين وحياض الماء ، وصفحة من السماء . صورة مصغرة من الطبيعة الكبرى ، تلمسه على الدوام ، وإن توارت معالمه الظاهرة .

شيء من سر ذلك الود يؤنسنا وينعش أرواحنا كلما عاودنا الاتصال بإحدى روائع ذلك التراث . ذلك الذى يجعل العين تستقر ، والنفس تسكن ، والقلب ينشرح ، والروح تنطلق ، فى حضرة « صحن » أو « كوب » أو « قطعة من النسيج » من إنتاج ذلك الشعب القديم .

هذا الذى نتطلع إلى أن يكون مرة أخرى ، فى صور كثيرة منها الأجيال القادمة ، كما هيئنا الأجيال السابقة الكثير . ونسرى بها عن نفوسنا عبء رتبة الحياة وآليتها ، وما تنقل به قلب الإنسان ، وتسببها بها كنور ، وروية لما فى القلب من معان شريفة وأسرار .

• • •

لو أمكن الفن أن يسهم فى قومتنا الجديدة ، بأن يدخل فى حياة الناس كافة ، مع حاجيات الحياة المادية ، مطالب النفس ، وأشواق الروح ، لكان الفن قد قام بدوره وحقق المأمول فيه .

• • •

والآن لندخل بيت السنارى الذى أقامت فيه أثناء الحملة الفرنسية « ١٧٩٨ - ١٨٠١ » جماعة العلماء والفنانين الفرنسيين الذين ألفوا كتاب « وصف مصر » لشهد فيه بداية جديدة .

• • •

حرمة البيت وقلميته ، نطالعه ، متصفحين وجه تلك الدار القوي الأنيق ، بيوانته المتحونة ، ومشربيته الكبرى المتأسكة الرقيقة ، وكأنها دوحة ذات بناء هندسى . ولندفع أماننا فى رفق ، الباب الكبير . ذلك المقبض النحاسى المتأسك الحلقات ، الذى يهيمته الممتلئة امتلاء ورقة النبات الرخص بعصارة الحياة .

كل ما نراه هو المدخل الصغير الحجري ، ذو الضوء الخفيف تطل عليه النوافذ توافذ الثور ، لا توافذ الرؤية . فى هذا المكان الظليل ، أنس لبيت وحى

ضمن آثار النوبة ، وثرى عن يمينه وعن يساره قطعتين من الفن المصرى الحديث . إحداهما «إيزيس تداعب طفلها الطائر» من تحت مثالها «أنور عبد المولى» . والأخرى «الفتاة الحليئة» إحدى حفيدات «نفر تارى» تمثل النهضة الحديثة في عالم المرافق مجتمعتا المعاصر ، من عمل الفنان الناهض المتفرغ «عجى الدين طاهر» ، أحد الآمال في فنتا الجديد .

شراح على النيل عمر خارج صحن دار بناها في الحجر على حافة النيل مهندسا المعارى «حسن فتحى» ، فيها صورة لما يمكن أن يتطور إليه تراث البيت الشرقى في هذه الأرض .

«هاتور» إلهة الفن والحب والرحمة تأخذ بيد «نفر تارى» لتقدمها إلى جميع الألفة . صورة من الأناقة الحضارية التى يترجم عنها الشراح ، والفتاة «نوت» و «إيزيس» ، والمسجد ، وكل ما تأصل بالفعل في حكمة هذه الأجيال . «هاتور» التى ربت ابن «إيزيس» «هورس» ، والتى يعنى اسمها أنها **بيت هورس** .

وتقدم في المكان في ضيافة «موت» زوجة «آمون» . خيال عميق وديع جليل أنيس أحاذ فيه زخرف الزهرة ، وجمال التاج ، ومعاني النعمة والصحة والنضج والنيل ، إحدى تلك الأعمال الفنية الصامته التى تترجم وحدها عن فلسفة حياة . في ظل هذه الضيافة الوارف تأمل ما أودعه الفن من حب وتقدير لجو البيت ، حيث الألفة والمودة هي العباد : حيث الفن كاهن معبد الحياة الخاصة ، فنون الزينة ، كالتشعر الغنائى ، ولكن في الذهب والقصة والكهرمان والياقوت عقود وأساور وأقراط ذات إلهامات شتى ، تنبث من معين فياض بحب الحياة التى تسمح بإنسانية الإنسان لتنمو وتزدهج ، وبكرامة النفس الإنسانية أن تنفصح وتبين بفضل ما صنعت الأيدى ، معبرة عما يجيش به القلب .

ولا تترك هذه المجموعة الجميلة من الحلى المختارة من السوق دون الإشارة إلى أعمال السيدة الفنانة «عايدة عبد الكريم» وما أضفتها على الحلى الخزفية التى

تضفى عليه بهراً وجاذبية . ولا نكاد ندفع الباب حتى تسلمنا درجات عديدة صاعدة إلى الدور الأول .

وتدخل الباب الأيمن ، فترى أول ما ترى .. السماء الأم كما تخيلها القدماء ، مزيج من الوضوح والخفاء ، والدقة والصفاء . حسم وحزم ورحمة ، وكأنها مفتاح سر ذلك الود الموصول بين الإنسان والكون الذى يدفع في كيان الناس ذلك التفاؤل الذى لا تقوى الأحداث على مغالبته والانتصار عليه . «نوت» زوجة «جب» الأرض وأم «إيزيس» و «أوزوريس» مثال المرأة والرجل ، الزوج والزوجة . وسر الاحتفال بمعاني البيت .

وللى اليمن ، نرى على مقعد واحد كبير رجلا وامرأة ، من آلاف السنين في هيئة تترجم أبلغ الترجمة عن فلسفة البيت .

وأمامهما ، أجمل ما أخرجه العارة المصرية الحديثة ، بيت من بيوت الله من أعمال الفنان المهندس «حسن فتحى» ، الذى آلى على نفسه أن يضرب المثل في معنى النهوض بالريف من صميم الريف . لا بل يفرض عليه ، بل بأن ينسج ما فيه من أصول ذات جنور عميقة ، أخفى عليها الفقر والدمار ، والجهل والإهمال ، ولكنها ما زالت تحفظ في أمثالها بقلب جميل . هذا هو ريفنا ، وهذا هو حائنا ، وهذا ما يمكن أن تعمله يد الإصلاح ، المعبد الجديد ، المسجد الإسلامى .. بيت الله ، كما بناه ذلك المعارى التقليدى المحيط بأرفع ما وصل إليه وهى الإنسان المعاصر في مادة الطوب الأخضر ، يردد فيه ذات القيم التى ترسلها في كياننا «نوت» ذات النجوم والأذرع والجداول والأذان السامعة والعيون التى لا تأخذها سدة في مادة الجرانيت الوردية . وللى جانب منها بيت من بيوت الناس في الريف ، بين أحضان التخيل من عمارة ذات الفنان ، تتحقق فيه أواصر المحبة بين عمل الطبيعة وعمل الإنسان .

ثم نقدم في المكان لرى خيال «نفر تارى» الراقع المنتصب في شعور بكرامة الإنسان . إحدى روايات ذلك التراث الذى تتعاون معنا الإنسانية اليوم على الحفاظ عليه

مادة جذعها في وضع أقصى ، رافعة رأسها في وضع رأسى ، مادة ذراعها في وضع مستقيم لتلأجرتها ؛ تكون في مجموع هيئتها حلماً أسطورياً تقابل فيه الإنسان والحيوان في هضبة بيضاء يشع الثور من باطنها . ذلك الفنان ، الذى هضم الفن القديم ، في ناحية من نواحيه التى لم يتناولها النقد بعد عما تستحق من عناية وتقدير ، يسجل في تاريخنا الفن الحديث فصلاً جديداً يذكرنا بانثاق صروحنا الكبيرة في النحت من بدايات العاج الصغيرة ، السابقة للتاريخ في إحاطة معنى النحت الحديث ، وترحيبه بالمواد الجديدة مع الاحتفاظ بذلك الود التقليدى الحكيم مع الطبيعة ، وبقدرة فائقة على تضمين العمل المتناهى في الصغر ، من المشاعر التى يعيشها في النفس العمل المتناهى في الكبر . ذلك الطاووس الأسود تحتويه راحة اليد ، ذو طاقة تحية رافعة من دنيا الخيال .

هذه الفنون الدقيقة ، من عالم الشرق الساحر بالخيال والدين .

والى الغرفة التالية ، حيث المنخل إلى القاعة الكبرى . للجانيل اعتماد أناقى المرأة ، كما تظهر في الفلاحة « بونت أيلد » وعروسة المولد . سترها كما توثق نفسها بما فتنته من صنع يديها ، في متاديل الرأس وما تفضيه على أطرافها من خيال لا حد لأشكاله وألوانه ، وما يفتتح فيه من زهر وشبه الزهر ، وبرق وما يشبه الريش ، انفصال شعى صريع ، فيه الأبيض والساوى والكحل وسائر الألوان الشعبية المرفوقة ، والتى كثيراً ما تستعير أسماها مباشرة من عالم الزرع ، ولها في مفاجآت الجص ، ذات المفاجآت التى نعرفها في عالم النبات ، عند ما يفتتح الساق ، في ورقة ، أو برعم أو زهرة أو ثمرة بلون مفاجئ غريب ، ولكنه مفرح حكيم بنوعه وقدره ومكانه . ذات المنطق الذى يكسب الطيور هجتها ، تلك الكائنات الهوائية التى يتعلم منها الإنسان ذروة الأناقة والتى تعرف الفلاحة كما تعرف بنت البلد كيف تحاكها بذلك التمثيل الموشاة أطرافه بأحلام الربيع .

ثم في أشغال التلنى باكشافها بوحانها التقليدية ،

كان لها حظ القيام بابتكارها وتنفيذها في بيتها ، والتى تقابل فيها القديم والحديث في فن نسوى أتيق .

وفي ركن المكان مقعد جليل ينتسب أصله إلى « حطب حرس » زوجة « ستقرو » وأم « خوفو » . بانى الهرم . تنبض فيه الروح الكبيرة التى ينبض بها عصر الأهرام من سعة ونضج ويقين .

وتحف بالجلودان خيالات صغيرة رشيقة لفتيات يحملن أواني المطور وواحدة تلعب الموسيقى . مقتطفات من فن الزينة للسيدات الأثنيات من تلك العصور السحيقة التى ما زالت وكأها الكلمة الأحرى في فنون الأناقة النسوية الساحرة ، والتى بدأت في ديبائس الشعر العاجية ، السابقة للتاريخ . وما زالت بيننا إلى الآن إحدى فنوننا التقليدية الحية إلى اليوم . انبثاقات من عالم زراعى يعرف الحبة والزهرة والثمرة معرفة وجدانية مباشرة . كل هذه الأشكال الجميلة من فصل الزراعة على حياتنا وقليل ما تتميزه .

ونرى درجا إلى غرفة صغيرة تشرف من جدرانها صور رأس الملكة « نى » في حجر البازلت الأسود . نرىنا كم هو غنى ذلك الفن في مدركاته لعانى الأوتة . في هذه الحجرة مجموعة من أعمال الفنان « أحمد حافظ رشدان » في الحفر على العاج والعظم والملائن . كلها صغيرة الحجم دقيقة الحجم ، ولكنها كبيرة بحية عظيمة في إمدادها : تلك السيدة البيضاء العاجية التى لا يزيد حجمها عن سنتيمترين ومحيطها على مليمترات تقف على رأس دبوس عاجى ، ذات سحر ضال يحكم حجمها الصغير ، ودقة نحتها حتى لكأننا انتقلنا إلى عالم حقيق نرى فيه عن بعد كبير عاموداً تقف على قمته إحدى الآلهة من خيال غريب . ومهما حركنا ذلك الدبوس العاجى بين أصابعنا فإن ذلك التثال الرقيق الكبير كامل حافل بهنئسته ومعناها الغامض الأخاذ . وتلك المرأة حاملة الطيور من مادة تشبه الحقيق ينقذ خلالها النور وتبلغ من الحجم ١٠ سنتيمترات ومن التأثيرات قم الجبال ، في إنجاز يبلغ ، بجمع الكثير في القليل ، وسيطر بقوة الإحاء على أبعاد الخيال . وتلك المرأة البيضاء على حافة الماء ، راكعة على ركبتها ،

مواكب الحياة في الأحياء القديمة التي يجنب إليها
المثال « يحيى الدين طاهر » .

وفي مكان الصدارة من هذه الصالة ترهه عروسة
المولود « من تحت » ولها في دقة جسمها ، وانضاج زيتها ،
وارتفاع شمس زيتنها ، طاووسية أسطورية ، وزجج
بدائي الوشى والموسيقى ، وثرثرة تسجيل كل معالم
المولد التقليدية ، وكأنها هي البوثة الرمزية لكل تلك
الأعياد .

وإلى جانب منها قطعة من تحت المثال « أمور
عبد المولى » ، لفاتة صغيرة جالسة ، حديثة السن
باسمة ، هي الفتاة التي من أجلها تصنع عرائس المولد
ومن أجلها تطيب الحياة في نفوس الكثيرين من الآباء
والأمهات ، لأنها تمثل الحياة المتجددة أبد الأبدن ،
لا تأسسها بل بالخلو من كلدها ، مليئة ببساتنها ووليات
نضائها وأمالها . نرى ذات الخيال في صميمه وإن كان
في صور أخرى عديدة كثيرة في فننا للقديم ، في صور
الفتيات الصغيرات الجالسات بين أرجل الآباء والأمهات
جالسات على الأرائك في البيت ، أو واقفات على قوارب
الصيف بين الأجراس ، أو نراهن عاريات دقيقات
الأجسام ساجعات حاملات أواني العطور .

فلذا انتقلنا إلى القاعة الكبرى ، قمة البيت وهامته
المرفوعة وصلوه الربح ، وأنه الكامل ، وهدهو
الشامل وسعاده الكبرى ، بحنان أشغال نوافذه الواسعة
الكبيرة ، ترنم النور ، وتلطف الهواء ، وتشعر النفس
الإنسانية بكرامتها عن طريق الأسلوب المعاري
وما يركبه فيها من رفعة وصفاء .

هنا تقابل على عین الداخل ، فوق الصفة الرخامية ،
أمام النافورة ، الحلى الذهبية ، حيث الشمس والأهلة
والنجوم والسلاسل ، وذكرى أمطار والورود والطيور
تشابك وتجميع في أغنيات تقليدية تنمى هذه الصناعة
في صناعة الحلى الذهبية ، التي وصلت في هذا المكان
في العصور القديمة ، ذروة بالمقياس العالمي ، كما تشهد
بذلك مخلفات الزينة من أميرات وملكات العصور
الأولى في المتحف المصري ، وما زالت إلى اليوم في

المتنحية البدائية والتي تكسب فاعلية شديدة ،
تقرها بساطة التباين بين بريق التلي وظهارته الشبكية
المنظفة بغير وهج أو بريق ، وشفافيتها التي تدعو الهواء
إلى المشاركة مع النور في فرحة الكل وبهجه . وكأنها
تألفات النجوم ، أو انعكاسات أضواء على موجبات
زاخرة بغير عد .

عالم مختلفة متباينة من الجبال القنى ، ذات الأصالة
بيننا . ما أجدرنا أن نحرص عليها من الضياع . وأن
نكفل لها البقاء والاستمرار في حيويتها لأنها في ذات
الوقت التي تعبر فيه عن أفراح داخلية في الأحماق
ترسل على بساطتها أفرأحاً في شباب النفس .

وكيف يكون السبيل إلى ذلك كله ؟ كيف نرعى
ونغذى هذه الفنون الحية التي ينتجها أصحابها ؟ يكون
ذلك بالمشاركة الوجدانية الحميمة كما نرى في مجموعة
الأعمال الشيقة التي أنتجت تحت إشراف الآتية الفنانة
« ثريا نصيف » ، التي اعتنت من زمن بوسائل التعبير
الشعبي ودراستها وبعث الحياة جديدة فيها . هنا نرى
نفس الصنعة ولكن على مستوى رفيع قد لا نسمع
ظروف الحياة التجارية به ، ولكن إلى الإنكسار بعد
الاطلاع على هذه الأعمال الجميلة . بأن تنبأها
سيداتها ، من جميع الطبقات ، ومن ولا شك واجدات
في إمكاناتها المقترحة على طريق المثال ، والحقيقة بالفعل ،
طرافة وأناقة تادرتين .

هذه الشخصيات الإنسانية الجميلة التي تبث في
النفس الكثير من مشاعر الأتس بالحياة « الفلاحة وبنت
البلد » بما ترهه من غفة طبيعية وتظهره في حركاتها
الخاصة المعبرة الاصطلاحية ، المدروسة ، وما تبده
من فنون الزينة الشخصية ، توحى إلى الفنانين الكثير :
في الأغاني والتصوير والنحت .

ونقابل هنا بين المتأدب المتعددة الألوان قطعتن
من النحت البارز لتيشان العروسة - فتيات مرحات
فرحات رشيقات الخلو ، معبرات بحركات أزرعهن
عن فيض شعورهن ، جالسات في السلال المدايا
مغطاة ، ومعهن صغيرة تحمل الشنخ . وعلى رأسها
قلل المياه ، فراشة صغيرة بين خيالات سلاخوة ، من

عريق في هذه المنطقة الحضرية وما يجاورها من بلاد الشرق .

فلو أننا عينا ببعث حياتنا فنية من جديد وبدأنا بتأصيل الإثاء والكساء ، لوجدنا في ذخيرة تراثنا ، وأصالة عمقه ، وتنوعه ركيزة هائلة ونحن على أبواب التصنيع ، أى الانتاج الوفير العدد للناس كافة ، فمن إذن في حاجة إلى أن نتدبر ونقدر الشكل والهيئة والمهندام للمصنوع الذى ستعرضه على أفراد جمهوريتنا . ومن الجميل أن يذكر دائماً أن العصور السابقة لعجلة الفخار — قد أنتجت أجمل الأواني بمئات الألوف ، مما لا يزال يحافظ عليه حتى اليوم . وما لا يضارعه في رهاقة الوجدان الذى أملاه إنتاج حديث في فن الإثاء باللدات .

لما الذى يمنعنا أن نعيد من إنتاج مختارات من هذا التراث المريض مما يصلح للاستعمال بغير افتعال اليوم وتستعين بالآلة على نشره وتوفيره للجميع ؟ ألسنا ننشر من الآداب القديمة المختارات الرائعة نطبعها ونحفظها ونزود بها في حياتنا اليومية ، فنكسبها خبرات العصور . لماذا لا يكون الأمر كذلك في فنونا التشكيلية التى تتناول أدوات الحياة اليومية ؟ وقد كان نشاطنا الفنى في أساسه إثراء وتعميقاً لتلك الحياة عن طريق تلك الفنون الضرورية . كان ذلك قبل أن يكون تاريخ ، وبعد أن كان ، وبرغم تغير الحضارات . كانت الأواني والمنسوجات وسائر المصنوعات من فووضات الروح في هذا المكان ، والأمر كما قلنا آنفاً ليس فيها يصرف على المصنوع من مادة ، بل يتوقف الأمر على مايتحقق فيه من إدراك . وقد كانت أواني ما قبل التاريخ العارية من الزخرف ، الفقيرة للمادة ، ثمينة وهيفة كأثمن وأرفع ما يكون .

ولدينا في هذه القاعة إلى جانب الأواني الجميلة المختارة من السوق لقيمته المصاحبة لقيمنا التقليدية ،



موت زوجة آمون

رعاية الفلاحة وبنت البلد ، تحتل مكاناً عالياً بين فنونا التقليدية الحية . الذهب نور قديمى مصفى ، فلا صعب أن تغاقى الفنان في العناية بتشكيله وصياغته . ومثل الذهب المورم ، من الفنون التقليدية . السابقة للأسرات والحلية بيننا إلى الآن ، والتى يرجع جلالها لشرفها ، ورقة ملمسها ، وروحانية مادتها ، وإن كانت رعايتها قد انتقلت إلى الوافدين الزائرين لهذه البلاد ، كما انتقلت رعاية غيرها من فنونا القدمة والتى يرجع الفضل في وجودها بيننا اليوم إلى الرعاية الخارجية ، الأمر الذى سلبها في الأغلب جوهرها وأبقى شيئاً من مظهرها مثل فنون الصدف . أما فنون النحاس والزجاج ، فلزنا نقاسم رعايتها الفاترة مع الزوار من غير أهل البلاد . وهى فنون ذات أصل

ونفاذ القاعة الكبيرة إلى حجرة ذات طابقين يطل أعلامها على أرضية المكان وكأنها من عالم ثان ، إذ تسيطر عليها بأضوائها الساحرة مشرقة كبيرة ، ترتفع إلى سقف المكان ، المزدانة عوارض الخشبية بأثر نقش قديم .

في هذه الخلوة الأنيسة نرى على الجدران رأس « إخناتون » المتبتل ، وأمامه على الجدار الآخر صورة له من التحت البارز القديم مع زوجته ينهلان إلى « آتون » . في هذا المكان المخصص لفن الكتاب نطلع على « تساييح أختاتون » مترجمة إلى صور مرئية قامت بها السيدة الفنانة « إحسان خليل » التي أدخلت على نفسها أن تقدم لنا في سلسلة من الأعمال التصويرية ، ما تعادل به مختارات من الشعر والأسطورة والتقصص منذ البداية إلى اليوم ، لتعيد مرة أخرى في وجداننا الألفة بين فنون الأدب وفن التصوير .

إن الكتاب ، كالبنا ، والإتاء ، والكساء ، مسرح من مساح الفن التشكيلي ، ووسيلة من الوسائل التي تتأزر فيها الخواص ، على أن ترسب في أعماق

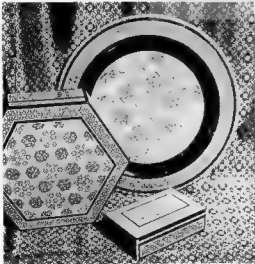
أوان لفنانين باحثين يدرسان التراث ، ويتجنان في هديه وعلى بيئة من العصر .

ولن في أعمال الفنان الخزاف « سعيد الصدر » لاستاذية جذرية بالتأنيب والتقدير ، وجبنا لو توفر ذلك الفنان الممتاز على الإنتاج والإنتاج وحده ، فإنه كفيل بأن يصل بين ماضينا في الإناء من العصور الإسلامية وحاضرنا .

أما الفنان الخزاف « كمال عبيد » فقد عاد بأعماله في الإناء إلى العصور السابقة للتاريخ . وقدم لنا مجموعة من الأواني المختارة المنتقاة من مختلف العصور ، ما توفر على إخراجها في ثوب جديد وكأنه ترجمة عصرية لعمل قديم ، ليسر لنا أن نحيا بيننا وتكون مثلاً نحذى فيما نبدع ، نجيب به ضروريات الحياة . كما قدم من الأواني المستحدثة ما هو نتيجة لتوثيق الصلة بينه وبين ذلك المعين الوافر .

أما الكساء فقد توفر على الفنان « خيس شحاته » فلا أرجاء المكان وغسل جبال القاعة الكبرى بمجموعة من إنتاجه بالأشكال مع مجموعة قيمة من المنسوجات التقليدية التي تنتجها ، ونفخر بإنتاجها إلى اليوم .

وكان في يسر انتقال العين من تلك المنسوجات القديمة الحية ، الفنية بموسيقاها الشرقية الأصيلة إلى أقدمته المطبوعة ما يدل على احتفاظه بالجوهر التقليدي في تصميماته المستحدثة . وقد نشر لنا من دراساته في تراثنا في المنسوجات المطبوعة بعض القطع الرائعة التصميم ، فأصبح من اليسور أن نحصل من ذلك الأصل الذي لا يزيد على رقعة صغيرة في المتحف ، على أمتار غير حد لمن يريد ، يظهر فيها ذات التصميم بروحه أو محوراً فيه بعض الشيء ، وقد اتخذ من رباعيات الخيام مادة لبعض أعماله متنبهاً في ذلك تقاليدنا التي تجمع بين الكلمة والصورة في الفن التشكيلي .



فنون الصدف والمنسوجات التقليدية العنية



.. ومثل الذهب المرص ..

الفنان سعيد الصمد .. كميل بأن يصل بين
ماضيها في الإناء من المصور الإسلامية وحاشيتها



ونحن فيه ، نرى ، على جداره الشرق مجموعة من اللوحات الزجاجية الملونة لشخصيات أسطورية شعبية منقطة بأسلوب فيه شعر البدائية ومناسبة للموضوع ومذاقه الخيالي الخاص . على هيئة فوانيس يشع منها النور بالليل من عمل الفنان « سعد كامل » ، وتحيط بمنصة المحدث القاص التقليدي - مثال من (الديكور) الممكن تنفيذه في مجالات السمر التي يمكن أن نستمتع فيها بالاستماع إلى ذلك القصص الشعبي في صورته القديمة . أو في صور مطوّرة لها حديثة مثل ذلك العمل الأصلي الذي تعاون فيه فنانانا الكبيران الراحلان « يرم التونسي » و « زكريا أحمد » . وهنا نلمح طرفاً من أمل آخر جدير بالرعاية . وهو تعاون الفنون - لا التشكيلية والأدبية فحسب - بل جميع الفنون مع أغراض الحياة .

• • •

وبعد فهذه بداية جديدة على الأصول القديمة المتينة . وهي دعوة إلى الجميع : الفنانين بمجهوداتهم ودراساتهم وتجاوبهم ، والعلماء بأبحاثهم التاريخية والاجتماعية بشق صنوفها لتنوير جنبات الموضوع ، والجمهور بالإقبال والتفتح لحكمة ماضية والتنبيه للقيم المتحققة فيه وإدراك مسئولية الحاضر .

وأخيراً وليس آخراً رجال الدولة - رجال المال من رجال الدولة لتقدير أهمية بناء الوجدان لبناء الإنسان

النفس الغاية الكبرى من الحياة : وهي رؤية الحق أينما توجه البصر .

وفي ذات المكان الذي يكرم فيه « رجل التوحيد والنور » في المصور القديمة نرى « القرآن » من ثلاثين جزءاً داخل صندوق أخضر موشى بنقش تقليدي مذهب من المختارات المتقاة من السوق لاحتفاظها بالأنماذج التقليدية ، والتي استخدمت فيها الآلة لتصبح زينة الثمن وفي متناول الجميع - مثلاً يحتذى .

وقبل أن نصل إلى الصالة التالية ، نمر في جزء من المكان خافت الاستضاءة تتدل من سقفه مجموعة من الفوانيس الشعبية الملونة أظهر فيها صانعها الفنان ، الزهو والاعتزاز بالإتقان والتجويد .

في هذه الصالة التالية الجميلة وما يتفرع منها من حجرات تقابل أبحاث الإناء وأبحاث الكساء ، في بساطة جدية البحث وعرض خطواته أمام الزائرين ، بما في ذلك طرق التنفيذ ومسودات التصميم في طبع المنسوجات . نرى كيف يتصل الفنان بالأصول التقليدية وكيف يخرج بالجديد مع المحافظة على الأسس والقيم ، ومحاولة الإضافة إليها مع الاستجابة لمطالب الحياة .

ومن هذه الصالة نخرج إلى المقعد الكبير . وقد شاهدناه أول الأمر ، داخلين صحن الدار ، وآلان

أيوستل



مستم : سحانه لوم

«... وترتل أمواج النيل بالصحراء أمام « أبي سويل » يثايله العجدة... ونقوش رمسيس على جدران المعبد تكاد تطلق وتتكلم ، « صور » نفرتاري » وتمثالها تقف في عظمة وكبرياء بقدها المشوق وصدرها الرخيص » .

الشرق خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد ؛ فقد أعاد إلى ربوعه السلام . وخلصه من التفتن والقتل ، وأبعد عنه ما أحاط به من أخطار .

انظر إلى ذلك الجسد المسجي داخل الصندوق الزجاجي : وتأمل الشعيرات البيضاء التي تغطي رأس هذا الملك العظيم ، الذي جاوز التسعين من عمره ، واستمر حكمه ما يتجرب من سنين عاماً . ثم دع حبات يعود بك إلى الماضي السحيق حين كان هذا الملك في

أو أنك صعدت ذات يوم إلى الطابق العلوي من المتحف المصري حيث تهجج مومياء ملوك الفراعنة في صمت أبدي رهيب ، لما استطعت إلا أن تقف ، وتطيل الوقوف أمام مومياء « رمسيس الثاني » ، ذلك الميث الذي فقت شهرته كفتد حرق شهرته كحناكم ومملك ، وأصبح في أذهان الناس رمزاً للشجاعة والجرأة والمهارة الحربية ، حتى لقد سماه علماء الآثار « رمسيس العظيم » للدور الهام الذي قام به في تاريخ

ARCHIVE

Digitized by www.scribd.com

عن أن يصغى إلى رسائل الأمراء المتدفقة عليه .
تنبيه إلى الخطر الجاثم في الشمال . ثم آل الأمر إلى
القائد المصلح « حور مجب » الذي وجه جل همه إلى
الإصلاح الداخلي . وسن القوانين والتشريعات ،
ليقضى على الفساد في الداخل . ويعيد للبلاد وحدتها
التي فقدتها بسبب ثورة « أخناتون » . ثم ولى « رمسيس
الأول » عرش مصر . وأسس الأسرة التاسعة عشرة .
وتلاه « سقاي الأول » الذي تنبه للأخطار التي كانت
تهدد وحدة الشرق . وتوشك أن تعصف بأمنه .
بالسلام الذي ملأ ربوعه أكثر من قرنين . وكان

ريمان شابهه يبنى ويشيد تلك العجايز الضخمة الشاهقة
التي لا تزال قائمة . تتحدث بعظمته . ويقود ذلك
الجيش النوى . ليخوض به المارك الطاحنة . ليبعد
الخطر الحقيقي بالشرق . ويشيع فيه الأمن ، والسلام
والرخاء . فيزدهر بحيرات التجارة المتدفقة . ويثرى
بجار الحضارة والثقافة والفن .

كانت « مصر » قد وطدت أركان السلام ونشرت
ألوئته حينما ظهر شعب الحثيين . يشر الفتن والاضطرابات
في عهد « أخناتون » الذي شغلته فلسفته وعقيدته الدينية

«موتلى» ملك الحيتيين قد هبط من الأناضول ، ووضع يده على الأجزاء الشمالية من سوريا ، واتخذ مدينة «قادش» ذات الموقع الاستراتيجى الممتاز مركزاً لتجمعاته العسكرية .

وبدأ «سيتى الأول» و«الد» «رمسيس الثانى» يعمل على إعادة السلام الذى عكّر صفوه ، فلم يستطع أن يحقق من ذلك إلا قليلاً ، حتى إذا اعتل «رمسيس الثانى» عرش مصر ، أشد بعد العدة لمواجهة هذا الخطر الزاحف ، فبدأ يثبت أقدامه على المناطق الساحلية فى الشام ، ليستخدمها مركزاً لإمداد قواته التى فى الداخل ، وأقام هناك عند نهر «الكلب» قرب «بيروت» نصباً تذكارياً أرخه بالعام الرابع من حكمه .

وحشد «موتلى» قواته ، وجمع من حوله بعض الجنود المرتزقة من جزر البحر الأبيض المتوسط ، وبعض الممالك الأخرى ، وتحصن فى قلعة «قادش» ، أما «رمسيس» الثانى فقد جهز جيشه من القوات المصرية والتوبية ومن بعض «الشرافنة» الذين أسروهم من قبل ، وكون من هؤلاء أربع فرق ، فرقة

«آمون» ، و«رع» ، و«بتاح» ، و«ست» .

وزحف «رمسيس الثانى» فى العام الخامس من حكمه من قلعة «ثارو» (المنطرة شرق) متجهاً عبر سيناء ، ثم مر بأرض كنعان وبم شطر الطريق الساحلى حتى وصل إلى ربوع لبنان ، ثم انحدر نحو نهر «المصى» متقدماً فيلق آمون ، تتبعه بقية الفيالق ، وبدأ يستعد لعبور هذا النهر متجهاً نحو «قادش» .

وتحكى نصوص هذه المعركة التى سجلها «رمسيس الثانى» على جدران معابده فى «أيلدوس» و«الكرنك» و«الأقصر» و«الرمسيوم» و«أبى سمبل» ، أنه أمسك بأتين من البدو ادعيا عند استجوابهما أنهما هربا من جيش الحيتيين ، وأن هذا الجيش قد انسحب شمالاً إلى حلب ، فصلى «رمسيس الثانى» رواية البهيون ، وعبر النهر على عجل .

وبلغ «رمسيس الثانى» على رأس حرسه الخاص مشارف «قادش» وقت الظهيرة ، وكان ملك الحيتيين قد أخذ يسحب قواته خفية ، كى لا يراه «رمسيس الثانى» إلى أن صار فى جنوب شرق

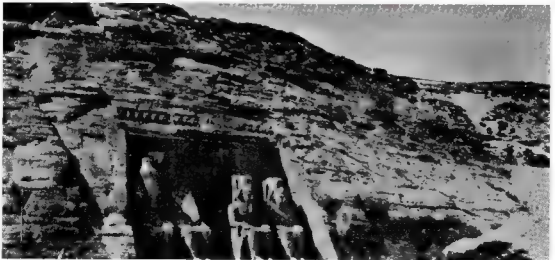
معبد أبو سمبل الصغير



ولم تكن عزيمة «رمسيس الثانى» أو يهلع قلبه ، بل امتلأ بعجلته الحربية ، وقاد حرسه الخاص ، ومن بقى حوله من ضباطه وجنوده ، وهجم على الجيش الحيثى المتدقق عليه محاولاً اختراق الحصار المضروب من حوله ، ولكن قوات العدو فى الغرب والجنوب كانت كثيرة العدد والعدة ، فلم يستطع اختراق صفوفها ، وعاد إلى معسكره وقد أدرك بثاقب فكره أن قوات الحيثيين فى الشرق ، أقل عتاداً وعدة فصبوب ضربته إلى تلك القوات فأوقع الذعر فى قلوبها ، وشتت شملها ، واندفعت إلى النهر أمام عين «موتلى» الذى كان يقف على الشاطئ المقابل يرقب مصير قواته وضباطه ، وفيهم كاتبه الخاص ، وقائد عربته ، وقائد حرسه وأخوه ، وقد ألقت بهم فى النهر هجيات «رمسيس الثانى» القوية ، وكان الجيش الحيثى قد انشغل بجمع الأسلاب ، فأتاح ذلك القرصة للإمدادات الحربية المصرية التى جاءت من الشاطئ لأن تلحق بجيش «رمسيس الثانى» ، وكانت تتكون - كما يقول النص - من جيش من شباب فلسطين يقوده بعض

المدينة ، بينما كان «رمسيس الثانى» فى الشمال الغربى منها ، وقد استقر بحرسه وسعه فيلق «آمون» ، أما الفيالق الثلاثة الأخرى ، فقد كانت لا تزال تجرد فى السير نحو «قادش» . وضرب الجاسوسين اللذين أمسكت بهما طلائع الجيش المصرى ضرباً مبرحاً فأقرا بأن «موتلى» قد خبأ جميع قواته خلف المدينة ، ووقع هذا الخبر وقع الصاعقة على رأس «رمسيس الثانى» الذى أخذ يوبخ قواده وضباطه على إهمالهم فى معرفة مواقع العدو ، وأصدر أوامره إلى وزيره بأن يحضر فيلق «بتاح» على جناح السرعة - وبينما كان «رمسيس الثانى» يوبخ قواده أسرع ملك الحيثيين فعبر نهر «العاصى» جنوب قادش ، وباغت بمركباته الحربية فيلق «رع» المكون من المشاة ، فشكت قواته التى فوجئت بهذا الهجوم ، وأسمرت بعض فلولها إلى فيلق «آمون» الذى بوغت هو الآخر بالكارثة - ولم تلبث مركبات الحيثيين ، التى بلغت ألفين وخمسمائة مركبة ، أن طوقت معسكر «رمسيس الثانى» ، فوجد نفسه وحيداً وسط الحركة ، قد انقضت عنه قوئلته ، وأبطلت به آلاف من مركبات العدو الحربية .

عميد أبو سمبل الكبير



الضباط المصريين ، فانتفضت على الجيش الحيثي وأبادته .

وعندما أوشك النهار أن ينصرم ، لاحظت في الأفق طلّاح فيلق « بناح » تسير حيثما نحو « رمسيس الثاني » ، فأدرك « موتلي » أنه قد وقع بين قوتين مصريتين فلم يستطع إلا الانسحاب إلى « قادش » ، وكادت القوات المصرية أن تقضي على الجيش الحيثي في اليوم التالي ، لولا أن طلب الملك « موتلي » الصلح ونزل « رمسيس » على رغبة قواده ، ووافق على وقف القتال .

تلك هي معركة « قادش » التي تغني بها « رمسيس الثاني » ونقش أخبارها وأنبأها على جدران المعابد ، وبخاصة معبد الكبير في « أبي سمبل » ، التي نحت في الصخر ببلاد النوبة على بعد ٢٨٠ كيلو متراً جنوبي أسوان .

ولم تكن « قادش » المعركة القاصلة بين « رمسيس الثاني » وملك الحيثيين ، إذ أخذ « رمسيس الثاني » يعاود الزحف بقواته الحربية على « نهر العاصي » حتى تمكن من طرد الحيثيين من بلاد النهرين وشمال سوريا . ودلت هذه السياسة على جتهد هذا القائد وحذكته ومهارته العسكرية .

ولما خلف « خاتوسيلي » أخاه على عرش الحيثيين لم ير بداً من أن يطلب من « رمسيس الثاني » إنهاء الحرب ، ووقع الطرفان في العام الحادي والعشرين من حكم « رمسيس الثاني » أول معاهدة معروفة في التاريخ ، اتفقا فيها على عودة العلاقات الودية بينهما إلى ما كانت عليه . ولأول مرة في التاريخ يخاطب « رمسيس » ملك الحيثيين « بأخي » مصداقاً لهذا الاتفاق ، الذي أعاد السلام إلى ربوع الشرق ، فأخذ يشهد تقدماً وازدهاراً ورخاء لم يشهده من قبل ، وبعد ثلاثة عشر عاماً من إبرام هذه المعاهدة ، زار ملك

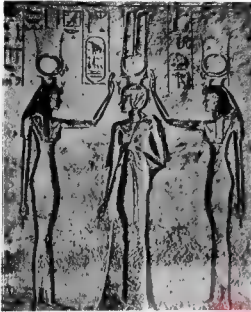
الحيثيين مصر ليحضر الاحتفال الكبير في « طيه » بإفاد ابنه الكبرى من الملك « رمسيس الثاني » ، وهي الأميرة التي لقبها « رمسيس الثاني » « بمعات نفروع » وقد سجل « رمسيس » ذكرى هذا الزواج والاحتفال على نصب الزواج في مدخل معبد الكبير « أبي سمبل » .

وتفنى الكتاب والأدباء بهذه الأحداث ، وأشدت القصائد في وصفها ، وعرفت إحدى هذه القصائد بقصيدة الكاتب الذي نسخها « بنتامور » . وفي تلك القصائد نجد لوناً من أدب هذا العصر الذي خلف لنا أضخم ما صنعه مصر القديمة من معابد وصروح وحياتل ، ونماثيل ومسلات .

وتجدر بنا أن نشير إلى معبد « تائيس » حيث نزلنا لما ينفذ عن أربع عشرة مسلة ، ومعبد وقصره في « قنتر » وفي « تل بسطة » و « منف » و « أيلوس » وصرح معبد الأقصر بآثاره الستة ومسلتيه ، التي تقوم إحداها أمام المعبد . والأخرى في ميدان « الكونكورديا » بباريس . وما شيد في هو الأعمدة بالكرنك ، ومعبد « الرمسيم » في البر الغربي بالأقصر ، وتشييده لمدينة « بر رمسيس » و « يثوم » في شرق الدلتا ، والمعابد والقلاع في غربها .

أما في النوبة فقد شيد « رمسيس الثاني » معبد « بيت الوالي » ، و « جرف حسن » و « السبوعة » ، ثم معبد العظيم الذي أقامه للإله « روح حور أشتي » في « أبي سمبل » ، ومعبد الثاني الذي أقامه لزوجه الحبيبة « نفرتاري » إلى الشمال من معبد « أبي سمبل » الكبير .

وفي تلك المعابد نقش « رمسيس » أخباره ، ونحت تماثيله ، ونماثيل زوجته ، وأبنائه ، وبناته ، وأقام مسلاته ، بل أضاف إلى كثير من آثار أسلافه من الملوك ، نقش اسمه العظيم على حوائطها



الملكة وفتياتها « بين » « أوزيريس » و « حاتور »

« قادش » بألوانها الزاهية الصافية ، ويرى « رمسيس » المنتصر يحرق البخور ، أو يقدم الزهور للآلهة اعترافاً بفضلها ، أو يتعبد أمامها ، كما نراه في مركبته الحربية تجرها الجياد المطهمة ، وهو يطلق سهام ، والأسرى وهم يرفضون أيديهم يطلبون الرحمة ، وأحد الرعاة يخفي ماشيته ، و « رمسيس » يطأ العدو ، أو يرميه برعاه أو يعتل مركبته وبجانبه أسده الأليف ، ويعود إلى وطنه مظفراً .

ويحوى البهو الثاني في المعبد الكبير أربعة أعمدة نقش عليها رسوم « رمسيس الثاني » وهو يقدم القرابين أو يتعبد للآلهة في قانس الأقداس حيث تقوم تماثيل « آمون » و « بناح » و « رمسيس » و « رع حور أخفي » .

ولدى الشمال يقوم معبد « أبي سمبل » الصغير

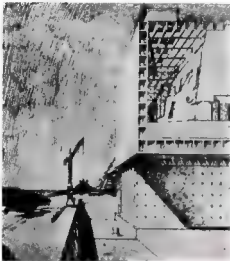
وجدرانها ، ولم يفته وهو يسجل انتصاراته إلى أحزرها في الشمال ، وانتصاراته إلى أحزرها ضد « كوش » في الجنوب ، أن يمثل لنا ذلك في صورة مشيرة ، فرى مشاهد رائعة تصور مجالس الحرب ، وضرب الجاسوسين ، وقلعة « قادش » ، وهجمات الجيش المصري في معاركه المختلفة عدا مناظر تمثل « رمسيس الثاني » في مواقف أخرى تشهد له بما كان يعززه من أنه ابن الشمس ، القوي ، كما أهم بتسجيل أسماء المدن والقلاع التي دارت معاركه حولها .

وقد أقام « رمسيس الثاني » معبدي « أبي سمبل » ، أو بعبارة أدق تحتهما في هذا الموقع الساحر من أرض النوبة واختار لذلك أعظم الصخور ذات اللون الأرجواني الداكن ، فجاء المعبدان آية فنية رائعة ، فنن بجمالها كل من شاهدهما ، فترك الكتاب لأعلامهم العنان لتصف ما انطبع في نفوسهم من مشاعر الإعجاب والافتتان .

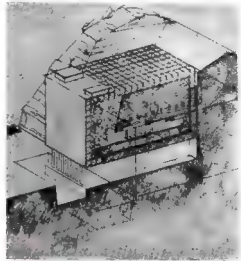
واليوم أصبح اسم « أبي سمبل » على كل لسان ، وعنواناً في كل صحيفة ، في مشارق الأرض ومغاربها ، في هذه الآونة التي تتجمع فيها الأفتنة والقلوب للدعوة إلى حبايتهما وحفظهما كجزء من أعظم تراث خلفه لنا المصريون القدماء .

وترتفع واجهة المعبد الكبير ثلاثة وثلاثين متراً ، وتمتد أفقياً ثمانية وثلاثين متراً ، وقد زينها أربعة تماثيل ضخمة ، يبلغ ارتفاع كل منها عشرين متراً ، وتمثل رمسيس الثاني جالساً وبجانبه بعض زوجاته وأبنائه وبناته ، ونقوش الأسرى فوق قواعد هذه التماثيل .

ويؤدي الباب الصغير إلى بهو الأعمدة الذي تزينة أعمدة تنتصق بها تماثيل الملك على هيئة « أوزيريس » وتزين سقف البهو رسوم الصقر المنح ، أو النجوم المتلافة ، كما تتمثل فوق الجدران مناظر معركة



منظر ثالث لرفع معبد «أبو سمبل»



منظر ثانٍ يخلع معبد «أبو سمبل»

لقد مضت الحراصات منذ عام ١٩٥٩ لإنقاذ «أبو سمبل» حتى استقرت آخر الأمر على أن سلامة المعبدتين تقتضى برفضهما ، فإن بناء سد صخرى من حولها لن يحول دون تسرب المياه الجوفية إلى النقوش ، وإلى مسام الصخر المحيط بالمعبدتين فتمرضهما للتلف ، فضلاً عن أن بناء هذا السد يعنى إنشاء طلبات لضخ مياه الرشح من مصارف خاصة ، مما يتطلب تكاليف باهظة ، وإذا تبطلت عن العمل تعرض المعبدان للفرق .

أما رفع المعبدتين ، الذى أقرته لجان من الخبراء ذوى الشهرة العالمية ، فلم يعرضهما لشيء من هذا ، يعد أن يصيرا على مستوى يعلو مستوى مياه البحيرة . ويقوم هذا المشروع على عدة مراحل ، تشمل الأولى منها أعمالاً تمهيدية ، يبنى خلالها سد أمام المعبدتين يصل إلى منسوب ١٣١ متراً ، لحمايتهما من مياه البحيرة ، التى تبدأ فى الارتفاع فى أواخر عام ١٩٦٤ تدريجياً ، أى قبل بدء عمليات الرفع بثلاثة أشهر ، حتى إذا ما وصلت

للمملكة «نفرتاوى» التى تزين واجهته ستة تماثيل لرمسيس وزوجته ، ونشهد فى صالاته وأعداله ورمحاته أيضاً تلك النقوش الزاهية بألوانها الرائقة تمثل رمسيس وزوجته عجلان القرهآن ، أو يحرقان البخور ، أو يقدمان الزهور والشراب للآلهة .

وكل صباح تضيء الخيوط الأولى لأشعة الشمس ذات اللون الذهبى الضارب إلى الحمرة ، واجهة المعبد الكبير ، ثم تنفذ إلى قفس أقداس المعبد على بعد ثلاثة وستين متراً من مدخله وتلقى بلسانها الشاعرية على التماثيل الأربعة الساكنة فيه ، هكذا تحت النحات القديم هذا المعبد ، وهكذا وضع تصميمه ، ومنذ ذلك العهد وخيوط الشمس تلقى أضواءها عند الشروق على صفحة هذه التماثيل المعبودة . ورفع معبدى «أبى سمبل» لن يحرم تلك التماثيل من لمسات أشعة الشمس ، إذ سيعلو المعبد عن مستواه الآن ما يقرب من ستين متراً ، ليستشرف حافة البحيرة العظيمة التى سنشأ بعد بناء السد العالى .

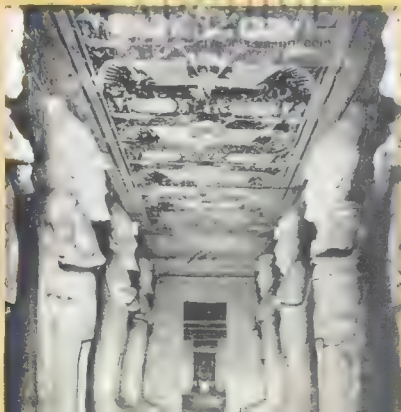


ARCHIVE

eta Sakhrat.com

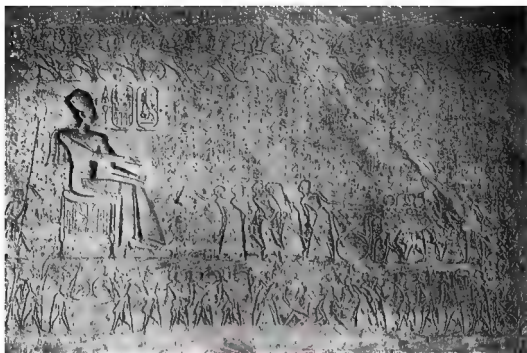


تھال « نقرتاری »
 پھوار ساقی تھال
 رئیس التالی الجالیس
 فی مدخل معبد
 « آپرسیل » الکیر



الملك وعيسى الثاني وحده
زوجته نهر كاري يندسب في القنات
القارب المقدس

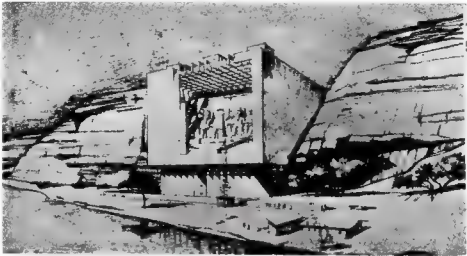
معبد آله محمد وكنه من
له من وشقه من
في عن حيله ورجل في
هو كنهه



نصوص ومظاهر تصور معركة قادش ، تلمذة لكبر أبي سمن

واسعة مدد ، أبو سمن ، الصخر المزينة نهاليل رئيس وتفراتاري





مسطر يمثل عمليات رفع «أبو سبل»

سيحيط بالمعبد من جميع نواحيه ، كما سيدأ حفر أنفاق أخرى ليتم القواعد الخرسانية المسلحة التي ستتركز عليها الروافع ، والتي ستتحمل ثقل كتلة المعبد والغلاف المعدني الذي سيتم بناء حائلته المواجهة لواجهة المعبد بحيث يحتضن القنايل والواجهة المرتفعة ، وكذلك سيتم تركيب سقفه المسلح بحيث يصبح هذا الغلاف كصندوق محكم يحوى بداخله المعبد الذي سيجرى ترميمه ، وتدعيم جدرانته وتماثله بما يحفظها عند الرفع ويحميها من أى خطر .

وتشمل المرحلة الخامسة من المشروع تثبيت الروافع ، والمرحلة السادسة رفع المعبد وبناء الأعمدة الخاطئية التي ستبنى كلما تمت مرحلة من مراحل الرفع لترتكز عليها كتلة المعبد - حتى إذا ما أزيلت الروافع نهائياً بعد إتمام الرفع ، صار كل معبد يرتكز على سلسلة من الجدران المسلحة التي يرتبط كل منها بالآخر ، ثم تأتي بعد ذلك المرحلة الأخيرة وهي إعادة بناء الصخور القائمة حول المعبد حتى يعود المعبدان وشاطئهما إلى

مياه السد العالي إلى منسوب ١٣١-١٣٠ متر سيكون المعبدان قد ارتفعا فوق هذا المنسوب .

وبعد بناء هذا السد يبدأ الحفر على طول المعبد إلى منسوب ١١٣ متراً ، ثم يجرى بعد ذلك حفر الأنفاق أسفل المعبد لتثبيت الروافع «الهيدروليكية» أو «الميكانيكية» .

وتبدأ المرحلة الثانية بإزالة الكتلة الصخرية من فوق المعبد إلى ارتفاع يزيد على منسوب ١٥٥ متراً ، لتقليل حجم ووزن الكتلة التي سترفع .

أما المرحلة الثالثة ، فهي عبارة عن عزل الكتلة المنحوت فيها كل من المعبدين ، وسيتم تحقيق ذلك بإنشاء فراغ بين جوانب هذه الكتلة وبين الصخر الأصلي .

وتبدأ المرحلة الرابعة ببناء الغلاف المسلح الذي سيحيط بتلك الكتلة ، وحفر الأنفاق أسفل المعبد تدريجياً ومخدر شديد تمهيداً لإنشاء القاعدة الخرسانية المسلحة التي تكون القاعدة المعدنية للغلاف الذي

ثم «إيزيس» ، و«حتحور» و«آمون» و«رع» ،
وأواني العطور ، والبخور ، وباقات الزهور ،
ومواكب النصر ، والخيول المطهمة ، والمركبات
المدججة ... وسحابة الأسلاف منذ ثلاثة وثلاثين
قرناً ...

صور حية يجب أن تعيش ، وسوف تعيش إذا
ما مددنا أيدينا معاً وتعاوننا على حماية هذا التراث
الإنساني الخالد ... هذا التراث الحى ... وهذه
الآثار الخالدة .

تراث رمسيس الثانى العظيم ، المسيحى جسده فى
صتلوق زجاجى بالبور العلوى بالمتحف المصرى ...
يطل علينا وجهه المشرق الوضاء من ثلاثة وثلاثين
قرناً ... لقد بنى وشيد ، وبقي علينا اليوم أن نحفظ
ما بناه ... أنشأ خالداً للعند ... ولأبناء المستقبل .

ما كانا عليه قبل الرضخ . وإتمام هذا المشروع الذى
لا بد أن يبدأ فى يناير ١٩٦٢ ، يجب توفير مبلغ سبعين
مليوناً من الدولارات ، وهو مبلغ كبير ولكنه يتضاءل
إذا قورن بقيمة هذا الأثر العظيم .

فهل يستطيع العالم المتحضر اليوم أن يتكاتف
للتضحية بهذا المبلغ لإنقاذ أثر من أعظم ما خلفته لنا
حضارة الإنسان .

إن عجلة الأيام تمر ، والجهود تبذل ، وصدى
هذه الجهود يردد فى آذان الضمير العالمى ، وأمواج
النيل ترتطم بالصخر أمام «أبى سمبل» ، بنمائه
الصخمة يعلوها الصمت الرهيب ، ونقوش «رمسيس»
على جدران المعبد تكاد تنطق وتتكلم ، وصور
«نفرتاوى» ، ونمائلها تقف فى عظمة وكبرياء
بقدها المشوق وصدورها الرخص ، وقوامها الأهيف

ARCHIVE

العلم الحديث نماذج

مقدم : الدكتور عبد الحميد صالح

دون أن يكون هناك سند علمي يستندون إليه قبل أن تظهر نظرياتهم هذه إلى حيز الوجود ، بل لابد أن تكون أمامهم الأدلة — حتى ولو كانت أولية — لتثبت صحتها .

وبخصوص نشأة الكون بوضعه الحالي ، كانت هناك نظريتان ، يتحتم لكل نظرية جعاجة من العلماء ، فيعضهم يقول : إن الأكوان كانت في بدايتها عبارة عن غازات مشتتة تسبح في الفضاء الواسع ، وتجمعت هذه الغازات في كتل كبيرة أو صغيرة لتكوين مجرات قائمة بذاتها بما فيها من ملايين وبلايين الكواكب والنجوم والأقمار . . . ومن يومها أصبح للكون حل ما هو عليه دون أن يطرا عليه تغيير .

والنظرية الثانية — وهي التي أثبت صحتها العلماء البريطانيون في الأيام الأخيرة — تقول : إن الأكوان كانت كلها فرقا ، وفي وسط هذا الفراغ كانت هناك كتلة ضخمة رحيمة ذات كثافة لا يتصور العقل البشري ثقلها ، إذ يبلغ وزن السنتيمتر المكعب منها عدة ملايين من الأطنان ، وتصل درجة الحرارة فيها إلى عدة بلايين من الدرجات المئوية وكانت هذه الكتلة المادية الثقيلة عبارة عن « طيفعة » من أنوية ذرات عناصر مختلفة تتل وتنفوذ وتحمود كهم للبراكين .

وفي مثل هذا الرجل الكوني الذي يرجع عمره من ١٠ إلى ١٢ بليون عام تكونت العناصر المشعة وغير المشعة ، فمقارب الساعة

روث الأنياء أخيراً أن بعض العلماء البريطانيين وعلى رأسهم البروفيسر « مارتين رايل » تنبأوا بأن العالم يسير إلى الفناء ، وأنهم قد توصّلوا إلى معرفة أسرار الكون .

ولكن ما جاء على هيئة عناوين مثيرة شيء ، وحقيقة الكون ونشأته وأسواره شيء آخر لا يستطيع العقل البشري أن يسر أغواره ، أو يتصور عظمته وضخامة أرجائه !

والعقل البشري لا يقف في تأمله للأشياء عند حد ، بل يريد أن يعرف وأن يتوصل إلى الأسرار من حوله ، سواء كانت تلك الأسرار في ذرة أو حياة أو نجوم وأكوان .

ومن الدراسات التي شغل بها العقل البشري تفكيره هي حقيقة نشأة الكون ، ولا أقول إن الإنسان قد توصّل إلى تلك الحقيقة وأكد وجودها ، بل إن ما نعلمه من أحداث السماوات وما يجري فيها ليس إلا من قبيل النظريات .

وليس معنى هذا أن العلماء يتلاعبون بهذه النظريات

السموات ساكنة كما يظهرها البعض ، ولكنها أفلاك وأبراج دوارة سابعة تجرى إلى وقت معلوم .

وكيف عرف العلماء المهرات أو النجوم التي تقرب منا من تلك التي تجرى بعيداً عنا ؟ !

الفكرة بسيطة بل إنها أبسط مما تتصور ، وأساسها سيارة ثقيل إليك مدوية ينفيرها وتدير بعيداً عنك وهي تفعل الشيء نفسه . . . فإذا أنصت إليها في إقبالها وإدبارها ، وجدت اختلافاً في قوة النفير . وإن تساوت المسافة بين إقبال وإدبار ؟ !

ولكن المهرات أو النجوم المقبلة والمديرة لا تمتلك نفيراً يمكن أن نستمع إليه ، بل إنها ترسل مع ضوئها موجات تشبه موجات الراديو ، فإن أقبلت إلينا ازدادت موجاتها وضوحاً تماماً كضوء النجوم العربية ، وإن أدبرت عنا ضعفت هذه الموجات . . وهذا ما توصل إليه علماء الفلك البريطانيون في دراساتهم التي استمرت عدة سنوات ، فقد لاحظوا أن شدة الموجات التي تلتقطها أجهزة الراديو المثبتة على تليسكوباتهم ، والتي تنتج إلى مجموعات من المهرات بعينها ، لاحظوا أن الموجات تضعف شيئاً فشيئاً ، مما يدل على أن المهرات تدبر عنا في أرجاء الكون البعيد .

وهذا هو الدليل — كما يقولون — على أن الأكوان خلقت من انفجار هائل حدث منذ عشرة بلايين عام ، وأخذت مجراته ونجومه تنبعث عنا كما ترصد ذلك أجهزتهم ، إذن فقد وجد للنظرية دليل يساندها .

وليس معنى هذا أن أسرار الكون قد كشفت وأن أرجاء البعيدة ، ومجراته الضخمة قد أصبحت بين أيدينا سهلة لينة . . بل إن ما نعلمه عن مجرتنا التي نعيش فيها لا يزيد عن قطرة ماء في محيط !

فلو قدرنا وأطلقنا أسرارها على كل نجم من نجوم مجرتنا ، ودعكنا طبعاً من الكواكب والأقمار ، فلن نضعها في الاعتبار في ثانية واحدة ، فغنى هذا أننا سنجس

الضئيلة بالإشعاع الآن ربيع المدن الذي يحمله صاحبها إلى ما يزيد عن عشرة بلايين عام !

والقى حدث في خلق الكون ، أن بدأت هذه الطبيعة الهائلة الجارية في التمدد ، فانصلحت إلى كتل ضخمة من السحب المتطيرة في أرجاء الكون ، ثم تضاقت كل سحابة إلى كتل كبيرة على هيئة نجوم ، ولكنها لا زالت أيضاً كبيرة ، أكبر بكثير مما هي عليه الآن ، ولأسباب كونية ارتفعت درجة حرارتها ، وانفصل من كل نجم بعض أجزاءه ليكون كواكب وأقماراً . وعلى أساس هذه النظرية تكونت المجموعة الشمسية بما فيها من أرض ومرئخ وزهرة وغير ذلك !

لما

وهذه هي نشأة الكون الناتجة عن انفجار ضخم جبار حدث منذ بلايين السنين ، ولا زالت حوادثه تجرى اليوم مبنية على أجهزة العلماء ، فيقولون لنا : إن هناك مجرات لا حصر لها تجرى بعيداً عنا في الفضاء ، ويفصلها عنا بلايين من السنوات الضوئية ، وهي في الوقت نفسه تنبعث عن بعضها البعض ، تماماً كالصورة التي يمكن أن تتخيلها في بالونة عليها لقط كثيرة متتالية ، وتصور أنك تقف على نقطة واحدة منها ، ثم ملكت البالونة بالهواء تدريجياً ، وعندئذ يترى التقليل في تنباعدك عنك مرة ، وتنباعد عن بعضها البعض مرة أخرى !

والشيء الذي استرعى انتباه العلماء إلى المهرات تطلق سريعاً في الفضاء كلما بعدت بيننا وبينها المسافات ، فالمهرات التي تبعد عنا ١٢ مليون سنة ضوئية (أي أن المسافة بيننا وبينها $= 12,000,000 \times 365 \times 24 \times 60 \times 60 \times 10^6$ ميل) تنطلق بعيداً عنا بسرعة ٧٠٠ ميل في الثانية الواحدة !

والتي تبعد عنا ٩٠ مليون سنة ضوئية تنطلق بسرعة ٤٢٠٠ ميل في الثانية !

والتي تبعد عنا ٧٢٠ مليون سنة ضوئية تنطلق بسرعة ٣٨,٠٠٠ ميل في الثانية !

وقد تصل سرعة أبعد المهرات عنا إلى ١٦٠ ألف ميل في الثانية ! !

• • •

وليس معنى هذا أن كل المهرات تجرى بعيداً عن مجرتنا ، بل إن هناك مجرات تقرب منا ، فليست

أو اقترابها منا ، ليس معناه أن الكون في طريقه إلى القضاء . إذ لا يعرف أحد حتى الآن ما حدوده ، وإلى أين تتطرق مجراته ، وما غايتها بعد هذا الانطلاق . . كل هذا في علم الغيب .

ثم إن السموات بنيت وشيدت أركانها ، وصارت بروجها وأفلاكها ومجراتها على أسس وقواعد ونظم لا يعلم الإنسان عن عظمتها إلا القليل جداً من أسرارها الغامضة !

● هل تكون نهايتنا قريبة ؟

وللإجابة على هذا السؤال ، أحب أن أعرض قليلاً للأحداث التي تجري من حولنا في السماوات ، إذ كثيراً ما تسجل التليسكوبات المعدة لالتقاط إشارات موجات الراديو من الكون الفسيح ، كثيراً ما تسجل أحداثاً غامضة تحدث في نجوم السماء وفي مجراتها ، فيدون مقدمات يظهر نجم يلمع فجأة ثم يخفت فجأة ~~لما يحجب ظهوره~~ بهذا التوهج الشديد ، فدلالة أن النجم في حالته الطبيعية بعيد عنا ، لا العيون تراه ولا التليسكوبات تسجله ، ثم تجري عليه أمور مقدرة فتزداد قوته وطاقته ملايين المرات فيلمع وبهذا نراه ثم ينفجر وبهذا يخفت لمعانه .

ومثل هذه الأحداث الكونية الرهيبة تحدث لا بالثلاث أو الألفوف ، ولكن بالملايين إن لم يكن بالبللايين ، ومع هذا فلا نجد السماوات تهتم على من فيها ، ولا تكف الأبراج والمجرات عن تحوها ، بل تسير إلى غايتها بحسب ومقدار .

وقد لاحظ القدماء مثل هذه الأحداث قديماً وعملوها .. ثم جاء العالم الهولندي تيكونبراه عام ١٥٧٢ ولاحظ أن هناك نجماً يلمع لمعاناً شديداً ، حتى إنه كان يرى في وضع النهار ثم انفجر واختفى ، وسجل يوهان كيبلر في عام ١٦٠٤ الحدث نفسه مع نجم جديد ، وبقيت السماء ساكنة سكوتنا ظاهرياً حتى

١٧٠٠ سنة كاملة لا يغمض لنا فيها جفن ، وتلهج ألسنتنا بأسماء النجوم طوال هذه الفترة .. ومن منا سيعيش كل هذا الزمان الطويل ؛ ليطلق الأسماء فقط . ثم أين نحن من تلك الأكوان ؟

إننا لاحتل مركز الكون كما يقن البعض ، ولكن الشمس بكواكبها وأقارها ليست إلا بقعة ضئيلة صغيرة في مجرتنا المايوية ، أو قل إنها صخرة على حافة محيط واسع !

فكل النجوم التي نراها بأعيننا وتليسكوباتنا بما في ذلك الشريط البخاني الذي يعبر السماء ، والذي يطلقون عليه « سكة التبانة » ، كل هذا يكون جزءاً صغيراً من مجرتنا التي تحتوي على ٤٠ ألف مليون نجم أو خمس كشمسنا أو أضخم !

ولكني تعرف شيئاً عن ضخامة هذه الكرة فإني أقول إن قطرها حوالي ٨٠ ألف سنة ضوئية ، وسبكها حوالي عشرة آلاف سنة ضوئية . تسجل على سطحها سرعتها الحالية أن تعبر هذا المحيط مرة واحدة في كل ٢٠٠ مليون سنة .

ولست مجرتنا هي الوحيدة في الكون بما فيها من بلايين النجوم ، ولكن هناك مجرات أخرى قريبة منا (الكلام هنا نسبي) .. وتبعد أقربها عن مجرتنا بحوالي ٢٠٠ ألف سنة ضوئية ، والتي تتبعها إلى البعد عنا تقدر مسافتها بحوالي مليونين من السنوات ، وتلك التي رصدت موجاتها الكهرومغناطيسية تبعد عنا بمقدار ثمانية آلاف مليون سنة ضوئية ، ثم هي تبعد عنا بسرعة فائقة تقدر بحوالي ١٦٧ ألف ميل في الثانية الواحدة والأحداث التي تسجلها الآن بتليسكوباتنا ليست وليدة الحاضر ، ولكنها أحداث مضى عليها ثمانية آلاف مليون سنة ، وهي المدة التي سارت فيها موجاتها حتى وصلت إلينا حديثاً !

ولكن ليس معنى هروب المجرات وتباعدنا عنا

وفي غضون ساعات قليلة تحدث المأساة ، وينفجر إلى أشلاء ثم نبحد إلى الأبد !

وهنا يأتيك الشك في مصيرنا .. فشمسنا واحدة من بلايين النجوم التي تنخر بها مجرتنا ، فهل يمكن أن نخدعنا شمسنا ، ولتعب علينا اللعبة نفسها إن كان اليوم أو غداً أو بعد سنة أو سنوات ، ويأتي الأمر في يوم مشوم فتصبح واحدة من تلك النجوم التي لمعت ثم خبت ؟

ثم إذا حدث هذا - ولا يعلم غيبه إلا الله - فماذا سيكون مصيرنا ؟

لن نحس بهذا المصير ، بل ستكون أحداثه أسرع مما نتوقع ، كما جاء ذكر ذلك في القرآن الكريم « إن هي إلا واحدة كلمح بالبصر » .. فقبل أن يرتد إلينا طرفنا ستكون جميعاً في خير كان .. ستصبح نحن غازات متطايرة ، وستصبح أرضنا نجماً وبعيظاتها وصخورها وهاذها غازات متطايرة .. وينتهي الأمر لا في أرضنا **أرضها** بل في كل كواكب المجموعة الشمسية ، وسيكون هذا هو يوم القيامة بالنسبة لنا بأعظم معانيه !

ولكن ، هل يستطيع علماء الفلك أن يشهدوا هذه الواقعة قبل حدوثها ، ويعلموا النبا على أهل الأرض ؟ والجواب : أنهم لن يستطيعوا ذلك .

وحق لو فرض أنهم استطاعوا أن يخبرونا ، فماذا ستكون النتيجة ؟

لا شيء على الإطلاق ، اللهم إلا إذا دفعنا الأرض أمامنا بلايين الأميال بعيداً عن شمسنا حتى تصبح تابعة لشمس أخرى من الشمس المنتجة بالبلايين في مجرتنا !

هذا هو الحل .. فهل في المقدر أن نمنع المخطور ؟ !

والذي سيشهد هذا الحدث الفريد علماء فلك آخرون

عام ١٩١٨ وعندما ظهر نجم جديد استرعى انتباه علماء الفلك في العالم كله ، وحظى بالكثير من دراساتهم ثم انفجر ، وقبل حدوث الانفجار قد يصل لمعان النجم إلى عدة بلايين من المرات قدر لمعان الشمس !

ومثل هذا الحدث - كما يقول العلماء - يحدث في مجرتنا مرة كل ثلاثمائة من السنين ولم يشأوا أن ينتظروا ، بل قام أول عالم فيهم هو الدكتور ترويكى بدراسة السماء والتقاط صور لمجراتها وأركانها في كل ليلة وليلة شهرين كاملين دون أن يحظى بنتيجة إلى أن كانت ليلة ١٦ فبراير عام ١٩٣٧ ، ظهر له حسن حظه ما كان ينتظره .. نجم لمع فجأة واختفى فجأة في مجرة من المجرات التي تبعد عنا أربعة ملايين من السنوات الضوئية ! وليس معنى هذا أن الانفجار قد حدث في تلك الليلة بالذات ، ولكنه حدث قبل ظهور المجلس البشرى على الأرض بما لا يقل عن ثلاثة ملايين سنة ، وسافر إلينا الضوء مسافة أربعين مليون مليون كيلومتر ، ثم التقطه الفيلم الفوتوغرافي الذي أعده ترويكى في تلك الليلة ، وفشر الحدث بعد أربعة ملايين سنة في مجلة الجمعية الفلكية الباسيفيكية !

ونشط العلماء بعد هذا وصاروا على منوال ترويكى وسجلوا عشرات الانفجارات التي تحدث في أركان الكون السحيقة !

ومرة أخرى ، لن تبادل كل تلك الأكوان التي تقدر نجومها ببلايين البلايين من أجل عدة بلايين تنفجر بين آونة وأخرى . فإن أرجاء الكون الواسعة بالنسبة للانفجارات التي تحدث بين نجومه بمثابة القنابل الصغيرة التي تساقط على أرضنا ، فلا هذه تبيد السماء ، ولا تلك تبيد الأرض !

ولنلق قيساً من الضوء على المجرة التي نعيش فيها ... فن الملاحظ أن الشمس أو النجم في السماء يظهر لنا هادئاً سالماً وسط بلايين النجوم من حوله ، وفجأة

تفجر ، فشمسنا على سبيل المثال تنطلق في الكون بسرعة ١٩ كيلومتراً في الثانية .. ولو حدثت ووقعت في أحد هذه المطبات ، فإن سرعتها ستخفض إلى النصف ، وهذا كافي بأن يضاعف طاقتها الذاتية مليون مرة ، وتوهج تبعاً لذلك مليون مرة .. ولكن متى تطب وتطب نحن معا ؟ لا أحد يدري .. « والشس تجري مسترخياً ، ذلك تقدير للزير العلم »

وبعد ، فإن العلماء البريطانيين الذين خرجوا علينا بأنهم لم يتعرضوا للقول بأن العالم سيُفنى نتيجة لتعدد الأحداث في أرجائه الواسعة .. بل كل ما فعلوه أنهم دعّموا نظريتهم .

ولا يستطيع أحد أن يقول إن القيامة ستقوم نتيجة لانفجار الشمس وهي تجري في أفلاكها .

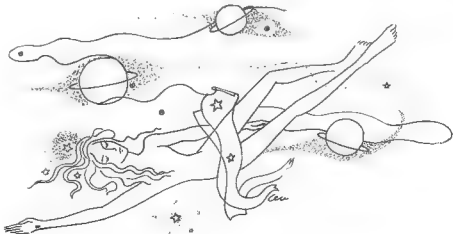
ولا يعلم أحد لماذا توهج النجوم فجأة ثم تفجر . ولا يستطيع أحد أن يفسر أغوار هذا الخضم المرامي الأطراف من حولنا ، ولا يعرف ما يجري في داخله من أسرار .. إنها مجرات تجري ، ونجوم تظهر وتختفي ، تمسكها قوة ، وتدفعها قدرة ولتقف شاشمين لقول الله فلا أسم بمواقع النجوم ، وإنه لسم .. لو تعلمون عظيم .. إذن .. أين هي النهاية ، وأين هي البداية ؟ لقد تحجرت العقول ، وتوقفت الأفكار ، فحقت الأفلام !

— إن وجدوا — في كواكب تابعة لشمس أخرى بعيدة عنا .. وهنا سيقرّون إن شمسنا لمعت وستفجر ، ويعتبرون هذا حدثاً كونيّاً يستحق التسجيل ، تماماً كما يشهد عيارنا الأحداث التي تجري على شمس أخرى ويسجلونها على لوحاتهم دين أن يعرفوا أن هناك أجناساً ومخلوقات قد أيدت في عخصة عين .

والذي أستطيع أن أقوله هنا : إن فرصة مرور شمسنا بهذا الحدث قد يقع في يوم ما والسبب أن هناك — على الأقل — عشرين شمساً تفجر في مجرتنا كل عام .. وبعملية حساية نجد أن تلك الفرصة بالنسبة لشمسنا قد تكون بنسبة واحد في عدة بلايين !

● ما الذي يجعل الشمس تفجر ؟

لسوء الحظ لا توجد إلا معلومات ضئيلة واهية لا يمكن الاستناد عليها ، وقد دلت الدراسات التي أجريت على النجم الذي احترق عام ١٩١٨ أنه لا ضخم كثيراً في مظهره عن ملايين النجوم الضخمة به .. بل كان يشابه شمسنا من حيث توهجها وطيفها ، ويبدو أن هذه أمور يكتنفها الغموض ، وأنها تحاط بهالة من السرية والكتمان ، ولا يعلم هذا إلا خالق تلك الأكوان . إلا أن هناك نظرية تقول : إن تلك النجوم أثناء تجوُّها في السماء قد تقع في مطبات سحابية مكونة من مادة خفيفة رقيقة ، وهنا يزداد توهجها فجأة ثم



مكتبة الجلالة



أفكار

هارولد لاسكي

السياسة

بمقام : هريبرت دين

عروض وتفاصيل : كامل زهيري

جيل هارولد لاسكى هو الجيل الثالث من الاشتراكيين الإنجليز .

فقد كان الجيل الأول شهداء وضحايا ودعاة وحافزين . لم يحققوا شيئاً كبيراً في حياتهم . ولم يعرفوا أن الصناعة ستضع المستقبل تحت أقدامهم ذات يوم . وكانوا يعيشون في أكواخ قلوة بجوار المناجم . وكانت عظامهم تطحن في العمل اليدوى الشاق ، وتذوب في العرق . . . وكان أطفالهم يزحفون داخل المناجم المظلمة الخطرة ، ويموتون في الحفر .

وجئى لى ، النابتة العالية ، وزوجة أنورين بيفان ، تحكى طرفاً من طفولتها في كتابها « الأمل والعمل » ، فتقول : إنها كانت تسكن أربع عائلتها في منزل متواضع قريب من منجم فحم بولاية ويلز . وكانت طاحونة المنجم ، لا تتوقف عن دق الأرض في عنف شديدة . صباح مساء . وكانت جيى لى . وهى طفلة - تحب خيالها أن الطاحونة وحش مريبص ، يأكل الأطفال ، ويخطف الآباء ، ولا يعيدهم لى بيوتهم !

وحين شبت جيى لى ، وتيقظ حسها واتسع إدراكها ، لم تجد فارقاً بين خيالها الصغير المرتجف . . . والحقيقة الاجتماعية البائسة .

وحين ظهر الجيل الثانى من الاشتراكيين ، كانت الصناعة قد أنتجت وأبتلعت ولفظت وأنضجت ملايين العمال . وكانت الحركة العالية قد اشتد ساعدها . وكان الغيظ والحق الاجتماعي قد وصل إلى مئذاه . فدفع العمال بمندوبيهم إلى البرلمان ، فأصبحوا نواباً . بل دفعوهم إلى الوزارة ، فأصبحوا وزراء . . .

وكانت تجربة وصول العمال إلى البرلمان ، وإلى الحكم تجربة هامة .

فبعد طول كفاح ، وعناء ، ومشقة ، وصل العمال إلى ما تخيلوه أملاً وهدفاً وحقاً . . . وسبيلاً لتحقيق الاشتراكية .

ولكن جيل المشتركين في الوزارات مع خصوصهم المحافظين والأحرار كانوا من أصحاب النوايا الطيبة . . . تدفعهم الرغبة إلى تحقيق الاشتراكية ، ولكن الخبرة تعوزهم . فهم لا يعرفون مكاليد الحكم ، ولا مداخل السلطة وعناجرها . . . ولا دهاليز الانقذات الجانبية .

ولذلك خرج العمال من هذه التجربة ، حتى بعد اشتراكهم في الوزارة ، دون أن تتحقق الاشتراكية . وفي ظل هذه الخيبة والمرارة ظهر جيل أكثر حرصاً ، وأشد وعياً . تلمذ على المرارة ، والمزايم المتكررة . . . وحرص على أن يظل مفتوح العينين ، يقظ الفهم ، يحال كل شيء ، وينقد كل شيء . . . ويحرص على غلبه ، ولا يبدده ، لأنه زاد الثائر المظلوم . . . حتى يرفع الظلم ويبيده .

هارولد لاسكى كان شاباً مراهماً ، وصحا على المرأة تطالب بحقها الانتخابي . وعلى العمال يضربون ويعتصمون ، ويهجمون ويرتدئون . . . بطريقة لا تخلو من الحيرة والخذلة . . . وصحا على أيرلنده تطالب الاستقلال عن إنجلترا ، والمستعمرات تتململ في ضيق أو ثور في عنف . . . تريد أن تطرح عن أكتافها أعباء « الامبراطورية التي لا تغرب عنها الشمس » .

وجاءت الحرب .

وفي أعقاب الحرب ، ظهرت الفاشستية في ألمانيا وإيطاليا وأسبانيا . . .

وأخذ النظام الرأسمالى يهتز . . . من شدة التناقضات التي أصابته من الداخل ومن الخارج . فاجتثرا تناقضها

كان واضح الاتجاه ، يميل في تفكيره أو في مقالاته إلى حزب العمال .

وكان المحافظون البريطانيون يعيّنون عليه أنه لا يحترم كرسىه الجامعى ، ولا يترفع عن المنازعات السياسية اليومية . . كما يجب أن يكون عليه أستاذ جامعى كبير .

ولكنه كان يتحدى هذه الفكرة . ويؤمن أنه لو بحث نفسه بين أبحاث نظرية بعيدة عن الواقع ، ونأى بنفسه عن مكاره السياسة والساسة ، فإن تفكيره سيتجرد ويرتفع . . ويمتد عن أهم منيع للوحى عند المفكر الحديث ، وهو الواقع .

ولذلك نجد كتابات لاسكى متفرعة متنوعة . . . تبحث في التأميم ، وتنقل إلى الفاشية ، ثم تتوغل في مشكلة الدولة ، أو في عقدة الحرية . . . وقد تنتقل من مشكلة فلسفية إلى مشكلة اجتماعية . . . إلى بعض المطالب اليومية كالسكن أو الخدمات الاجتماعية .

وقد كتب هارولد لاسكى آلاف الكتيبات الصغيرة التى يؤيد بها سياسة حزب العمال . . . وكانت أغلب هذه الكتيبات للدعاية . . . وقد عاب عليه بعض المؤرخين والمؤلفين اهتمامه بهذه التفاصيل ، وبعمرة جهده الأكاديمي ، وتوزيع عقله على مشاكل صغيرة . . ولكنه كان سعيداً بهذا النور الذى رسمه لنفسه . . ولم بأسف لخوضه في تفاصيل حياة المواطنين ، مهما كانت هذه التفاصيل صغيرة .

...

والكتاب الذى نعرضه هنا كتاب أمريكي ، كتبه « هيربرت دين » تحت عنوان : « أفكار هارولد لاسكى السياسية » .

وقد فاز هذا الكتاب بجائزة البحث في جامعة كولومبيا عام ١٩٥٤ ، وطبع منه عدة طبعات . والكتاب بحث دقيق ، يتسم بالدراسة الجادة . ولكنه « يدرس » لاسكى ، ويلخص أفكاره ، بلا حماس . بل إنه يرد عليه ، ولا يؤيده في شيء .

اليابان ، وألمانيا . والدعراطية لا تبدو مثلاً أعلى لكل الناس في جميع البلدان والأزمان . . . وتؤكد للاشتراكيين صورة - غائمة غامضة - عن المستقبل . إن الرأسمالية إلى زوال ، فإذا تحدث بعدها ؟ هل هي الاشتراكية . . . وكيف ؟

...

وأمام هذه التطورات السريعة ، ظل هارولد لاسكى يؤرخ عصره ، ويدرس التاريخ ، ويعلمه . . . ورفض أن يصبح وزيراً ، حين عرضت عليه الوزارة . . . ورفض أن يصبح عضواً في مجلس العموم حين غلت دائرة انتخابية فيها أغلبية عمالية مضمونة الولاء .

وفضل هارولد لاسكى أن يبقى أستاذاً في الجامعة ، أو في مدرسة لندن للاقتصاد . . التى اشتهرت بتحررها وميوها العالمية ، واهتمامها بالتحليل الاجتماعي ، والاقتصادى . . . وظل هارولد لاسكى مستقراً للحكام . . . ولكنه رفض أن يحرك نفسه . . . وظل عضواً في اللجنة التنفيذية لحزب العمال ، دون أن يتولى منصباً رسمياً ، حتى يصفو له جو الدرس والنقد . والكتابة .

ولم يكن ذلك يعنى أن هارولد لاسكى ظل أستاذاً جامعياً أكاديمياً ، بالمعنى الضيق . فلم يفلت هارولد لاسكى على نفسه أبواب المكتبة . ولكنه نقل من التجارب الاجتماعية ما يفسر له نظرياته . ونقل إلى الواقع ما يراه على ضوء النظريات الاجتماعية والفلسفية والاقتصادية .

لقد كان يتعامل مع الواقع ، دون انغماس . . . ومن على بعد كان هذا يكتبه ليحس بسخونة الواقع ، ودفعه الحقيقة ، وأهمية العمل السياسى والاجتماعى . ولقد أبعد هارولد لاسكى من جامعة هارفارد الأمريكية ، لأنه انتقد لويد جورج رئيس الوزارة البريطانية . وأبعد من مدرسة لندن الاقتصادية ، لأنه

ثم يعود في المرحلة الثانية ، ليكمل ما بحثه في الفصل الأول عن الحرية . . . وهكذا .

وبهذه الطريقة ، وصف أفكار لاسكى تبعاً للتاريخ ، دون أن يتابع الفكرة وتطورها من مبدأ حياة الرجل حتى مماته . . .

ويحق لنا أن نسأل :

— لماذا لجأ المؤلف إلى هذه الطريقة ؟

وهو حر في طريقة المعالجة أصلاً . ولكن موقفه من أفكار لاسكى ، ومعارضته لها بشدة ، يجعلنا نظن ، أنه لجأ إلى طريقة العرض . . . لغرض خاص .

فالمؤلف يدرس أفكار لاسكى دراسة أكاديمية — ذكية حقاً — ولكنها دراسة باردة ، ولذلك فهو لا ينقل القارئ مع أفكار الرجل مرحلة مرحلة . . . ومشكلة مشكلة . . . بل ينقلها تاريخياً بعد تاريخ . . . ويلجأ إلى طريقة التطعيم الزمني ، بدلا من طريقة السرد المتصل المنسج . . . المتحمس .

وإن كان ذلك كله لا يفض من قيمة البحث والجهد بها . . .

وقد عني لاسكى في مؤلفاته بمشكلة الحرية .

ويقول المؤلف هربرت دين : ويحق ، أن لاسكى أراد أن يظهر التفكير السياسي من الغيبات .

فالتفكير السياسي أيام الملوك ، والأباطرة ، والباباوات يؤمن بأن السياسة ليست عملاً واقعياً . . . ولكنها ميراث وموهبة ، تفسر « عما فوق السياسة » .

وقد طرح لاسكى بحث مشكلة الحرية في كتابه « الحرية في الدولة الحديثة » عام ١٩٣٠ ، وكتابه « قواعد السياسة » في عام ١٩٣٣ ، وكتابه « الدولة في النظرية والتطبيق » في عام ١٩٣٥ ، وفي كتاباته الفرعية العديدة .

ويرفض لاسكى أن تكون الحرية هي الفردية الأنانية ، المستغرقة في ذاتها ، اللاهية مع مصالحها الخاصة ، كما تفني بها الفيلسوف بئتما .

وقد ظهر هذا الجفاء بين المؤلف ولاسكى في طريقة العرض ، وفيما حواه العرض من آراء .

فالمؤلف لا يخفي أنه يعارض آراء لاسكى الاشتراكية ، اعتزازاً وثقة بالرسالة الأمريكية ، وبمبصرها .

وهو يعنف لاسكى ، لأنه حين عاش في أمريكا بين عامي ١٩١٤ و ١٩٢٠ ، وبعد عودته منها ، هاجم المجتمع الأمريكي . . . وقال : « إنه لا يختلف عن أي مجتمع رأسمالي . . . سائر حتماً إلى زوال » .

والمؤلف لا يؤمن بما آمن به لاسكى من أن الاشتراكية هي شفاء المجتمع الرأسمالي من التناقض والظلم والحرب .

ويبدو رأى المؤلف صراحة في رصوده على آراء لاسكى . . . وفي طريقة عرضه هذه الآراء . فبالرغم من أن الكتاب يقع في ٣٠٠ صفحة كبيرة ، وقد حوى من المعلومات الدقيقة قدراً كبيراً إلا أنه عرض تطور حياة لاسكى الفكرية بطريقة غريبة . فقد اتبع طريقة التأريخ الزمني . . . فحلب قوال التواريخ .

وقد قسم المؤلف حياة لاسكى إلى خمس مراحل — من حرب ١٩١٤ حتى نهاية الحرب . ومن

عام ١٩٢٢ حتى عام ١٩٣٣ ، ومن ١٩٣٣ حتى ١٩٣٩ ، ثم مرحلة الحرب العالمية الثانية من ١٩٤٠ حتى ١٩٤٥ ، وبعد ذلك مرحلة ما بعد الحرب . . . حتى مات لاسكى في عام ١٩٥٠ .

وقد انتهى المؤلف مفاتيح لاسكى الفكرية . . . ومهمومه الفلسفية .

فقد عالج لاسكى مشكلة الحرية ، ومشكلة الدولة ومشكلة التطور الاقتصادي والاجتماعي ، واشتغل بالبحث عن حلول لها .

والمؤلف يعرض — مثلاً — لأفكار لاسكى عن الحرية ، في المرحلة الأولى ، ويعقد لها فصلاً مستقلاً . ثم يتناول بقية أفكاره ، ويعقد لكل منها فصلاً مستقلاً .

بالسعادة ، والسعادة تعبير غامض ، لأنها مسألة نسبية ، إلا أنه يصير على أن هناك ظروفاً اجتماعية تحقق الحرية ، وظروفاً اجتماعية تهدد الحرية .

ولذلك ترتبط عنده قضية الحرية بقضية المساواة . « فإلم تتساوى السلطة الاقتصادية لكل المواطنين مساواة تقريبية ، فلا يمكن أن تتحقق الحرية للفرد حتى يبحث عن سعادته » .

ولاسكى يرى أن الإنسان لا يريد الحرية في حد ذاتها . فالحرية في المجتمع حرية اجتماعية قبل كل شيء . وليست حرية مطلقة في حد ذاتها . « فحرية الفقراء — مثلا — هي أن يتمتعوا بالأشياء التي يتمتع بها حكامهم » . وهذا هو المجرى الاجتماعي لفكرة الحرية . ولذلك فالحرية لا تتحقق إلا بالمساواة الاجتماعية . ولا يعنى لاسكى من المساواة التسوية . فالأفراد — عنده — يختلفون في قدرتهم وحاجاتهم . ولكنه يطالب بالتسوية المطلقة بالنسبة لمطالب الحياة الأولية . « فلكل مواطن نصيب من الثروة القومية . ولا بد أن يسمح له بكفاية المطالب الأولية ، مثل الجوع والعطش والمأوى ... » .

ولكناس ، بعد ذلك ، أن يختلفوا بلا فوارق شائعة ، ولا فروق شاسعة .

وللمجتمع بعد ذلك أن يترك فرصة التفوق ، حتى في العمل اليدوي . . فإذا تفوق العامل في الإنتاج اليدوي كانت له جائزة ، تميزه عن بقية العمال .

أما الأعمال التي لا تقاس بالكم ، كالأعمال الفكرية والذهنية ، فلا بد للمجتمع من أن يضمن حاجته من الأطباء والمهندسين والأساتذة . . وأن يعطيهم مقابل ما يقدمونه من امتياز أو تفوق . . أو ابتكار . وأزمة الحرية عند لاسكى هي أزمة مساواة أولا . والسلطة الاقتصادية ، وهي تعبير عن الملكية ، هي سبب هذه الأزمة ، لأنها تخصص السلطة للبعض ، وتحجبها عن الآخرين .

وهو يرفض أن تكون الحرية هي « السماح للفرد بأن يحدد لنفسه وينتقم ما يرضى ذاته » .

وفي صدر حياته ، كان لاسكى يعرف الحرية « بانعدام القيود » . . . أو بأنها « سعى الإنسان لتحقيق ذاته » . . أو بأنها « علم إعاقة تطور الشخصية الإنسانية ، سواء كان هذا العائق من سلطان أو سلطة أو عادة . . . وذلك حتى يستطيع الإنسان أن يوفق بين توافقه المختلفة » .

وفي كتابات لاسكى تردد صورة الحرية ، بأنها « تمكن الفرد من أن يصبح في أحسن صورة » . . . أو « الحرية هي أن تصبح أحسن من نفسك » . ولكن لاسكى عاد بعد ذلك في عام ١٩٢٥ ، ليقول : إنه كان يتصور الحرية مجرد انعدام القيود . . . وهذا التصور تعريف بالثبوت ، وتحديد بالسلب . . . والحرية شيء موضوعي وإيجابي .

ومن هنا انتقل لاسكى إلى تحديد أعمق ، فوضع شروطاً اجتماعية للحرية لا يمكن أن تتحقق إلا بها . فهو يقول في كتابه « الحرية في الدولة الحديثة » : ١٩٣٠ :

— الحرية لا يمكن أن تتحقق ، إذا كانت لقللة امتيازات خاصة .

— وإذا توقفت حقوق الناس على « رغبة » أو « شهوة » الآخرين .

— وإذا انحازت سلطة الدولة لفريق من الناس دون فريق آخر .

ولاسكى يبتعد هنا عن تفسير الحرية تفسيراً فلسفياً . ويرفض أن تكون الحرية متعة فردية خاصة . ويوضح الشروط الاجتماعية لتحقيق الحرية .

ولذلك يقول لاسكى : إنني أقصد بانعدام القيود . . . توفر « الظروف الاجتماعية » ، التي تلازم سعادة الإنسان .

وعلى الرغم من أن لاسكى يوضح الحرية أحيانا

وقد طهر لاسكى تفكيره من المثالية التى تصور الدولة كما يجب أن تكون ... وقال : إن علينا أن ندرس الدولة كما هي قائمة بيننا .

ولللك علينا أن ندرس الدولة دراسة اجتماعية تحليلية ، وعلينا أن نسأل :

— من الذى يستفيد منها ، وبها ؟ هل هم الذين يملكون ، أم الذين لا يملكون . وإجابة هذا السؤال تحدد طبيعة الدولة .

وتقديس الدولة ، نمنعنا من العصيان ، إذا وجب العصيان . . . ونمنعنا من التساؤل عن مصدر سلطانها ، وأصل سيادتها ، مع أن التساؤل واجب محتم . . فلو نظرنا إلى الدولة عبر التاريخ ، لاكتشفنا أنها دائماً تتحيز . . . لمن يملكون ضد من لا يملكون .

هكذا كانت الدولة في أثينا تتحيز ضد العبيد . وكانت في أيام الرومان تتحيز ضد العبيد والفقراء . وكانت في العصور الوسطى تتحيز لصالح أصحاب الأرض .

ومثل الثورة الصناعية ، أخلت تتحيز للذين يملكون وسائل الإنتاج ضد من لا يملك شيئاً سوى ساعده وعرقه .

ولللك لإضفاء سلطة السيادة ، والقدسية ، على الدولة كما فعل هيجل ، وكما يفعل القانونيون الذين يسمون بالشكل ، دون التوغل في الموضوع ، يضر الإنسان ، ويضر حريته ، ويلزمه بطاعة عمياء تتنافى مع حريته .

وبحلال لاسكى نظرة هيجل إلى الدولة ، فيقول إنها نظرة غير أخلاقية . لأنه يسبق عليها قداسة ، في نفس الوقت الذى تتحيز فيه للأقلية ضد الأغلبية . فلو أننا نظرنا إلى أفكار هيجل في تنظيم المجتمع ، لاكتشفنا سر إصراره على تقديس الدولة ، وعدم محاسبتها .

إن هيجل يعتقد أن النبلاء هم أفضل طبقة بين

ولللك يرى « لاسكى » أن المجتمع الاشتراكي هو المجتمع الذى تتحقق فيه الحرية الحقيقية في النهاية ، لأنه المجتمع الذى تتحقق فيه المساواة . . دون عتاء .

ولمشكلة الحرية جانب مثير هو الطاعة . فلماذا يطيع الإنسان الأوامر التى تصدر إليه من سلطة عليا ؟

وعلاقة الفرد بالدولة هي أعظم وجه لمشكلة الحرية والطاعة .

وقد أفرد هارولد لاسكى كتاباً خالصاً عن الدولة ، وكتاباً كاملاً عن الحرية في الدولة الحديثة . وعرض لمشكلة الطاعة والحرية . . والدولة عبر التاريخ . . . وفي العصر الحديث .

ويقول هارولد لاسكى في كتابه « الدولة في النظرية والتطبيق » :

— إن البحث عن تبرير لوجود الدولة مسألة طبيعية .

فالناس منذ أفلاطون يبحثون عن هذه المبررات والأسباب . فأفلاطون قال : « إن العدالة ليست حكم الأكثرى على الأقلية . ومنذ ذلك التاريخ ، والمفكرون يبحثون عن مبررات قيام الدولة ، ومبررات سيادتها وسلطانها » .

ولاسكى يرد على القانونيين والمفكرين الذين يصورون سلطان الدولة بأنه سلطان يفوق أى إرادة . فليس يكفى أن يقال : إن من طبيعة الدولة أن يكون لها هذا السلطان . ولا يد أن نسأل : لماذا ؟ وكيف انتقد لها هذا السلطان .

وهو يرفض تبرير سلطان الدولة بفكرة غيبية . ثم يرفض ما يقوله هيجل من أن الدولة هي الفكرة الإلهية على الأرض . فهى « ليست عقلاً مطلقاً متيقناً » ، لا يعترف بسلطان دون سلطانه « كما قال هيجل .

لأنهم لم تسع إلى تغيير علاقات الملكية في أرضها تغييراً أساسياً .

فليس يمكن أن تغير الدولة شكلها السياسي من الديمقراطية إلى الديكتاتورية ، حتى تختلف طبيعتها الأساسية .

فكلتا الدولتين رأسالية ... الأولى وهي بريطانيا في مجبوبة تسمح بالحقوق الديمقراطية ، والأخرى وهي ألمانيا ، في أزمة تقبض عن الناس الحرية ، وتشهر في وجوههم الاستبداد .

ولاسكى تقسر دقيق للديمقراطية الغربية ، أو كما يقول للرأسالية الديمقراطية ، لأنه يضع الأصل الاقتصادى في الدرجة الأولى ، والشكل السياسى بعد ذلك ...

فهو يقول ، بعد دراسة مظاهر الديمقراطية المختلفة في أوروبا ، إن الرأسالية لا تسمح بالديمقراطية إلا حين تكون - أى الرأسالية - في مرحلة توسع .
لها في هذه اللحظات لا تمنع من إعطاء بعض الحقوق للديمقراطية للمحكومين .

ولكنها لا تكاد تتعرض لأزمة اقتصادية عنيفة ، حتى تقبض تلك الحريات ، وتصادر تلك الحقوق إلى تنازلت عنها .

ولاسكى يفسر ظهور الفاشية والنازية في إيطاليا وألمانيا بأنها أزمة رأسالية في الدرجة الأولى ...

ولكن المؤلف هربرت دين ، ينهى على لاسكى أنه كان شديد التشاؤم ، وكان ييشر ، أو ينلر ، بانتهاء الرأسالية ، حين شهد أزمة عام ١٩٣٠ العالمية .
وينهى هربرت دين على لاسكى أنه حين زار أمريكا تنبأ أيضاً بأن نظامها سوف ينهار ، بل كان يعتقد أن أزمة ١٩٣٠ هي الضربة القاضية للنظام كله .

والذى حدث كذب ظنون لاسكى ، لأن الرأسالية نجت من أزمة ١٩٣٠ ، بل نجت من الأزمات التي تلها ...

الناس . « لأنهم في رأيه يستطيعون أن يتجددوا من أنانيتهم ، ويرفعوا على مصالحهم الخاصة » !

« فالعمال وأصحاب العمال يحصرون مثلهم الأعلى في نطاق أعمالهم . ومقياس طموحهم هو ما يكسبونه من مال واحترام في دائرتهم الضيقة » ... « بل لأنهم لا يستطيعون إدراك طباع الحارب ، وقد سيطر عليهم جمع المال ... حتى عجزوا عن الإحساس بالوطن ، وينظر هيجل إلى الفلاحين نظرة أكثر عطفاً ، فيقول : إن الفلاح قادر على الولاء والإخلاص . ولكنه يخلص لشخص ، ولا يستطيع الإخلاص لفكرة . ولذلك يتقصه الذكاء الواسع الأفق ، الذى يمكنه من أن يرتفع فوق مصالحه الخاصة التي يغمس فيها » .

ويصبح لاسكى بأن هذه النظرة غير أخلاقية . لأنها تفرق بين الطبقات . وتذكر المساواة . وتصور الدولة على غير حقيقتها الواقعة .

وكل تصور تجريدى للدولة ، ينبت عن التحليل والتفسير الاجتماعى ، ضرب من الخيال ، لا مغالطة فكرية فاحشة .

وهو يخشى أن يكون لأنكار هيجل امتداد في الفلسفة الألمانية والفكر السياسى الجرماني ، الذى يعيب السلطة المستبدة ، ويحب في الطاعة العمياء .

والدولة عند لاسكى ليست جهازاً معلقاً في الهواء ، ولا تنسم بصفة غيبية . وليس من حقها ادعاء القداسة كما يدعى البابوات لأنفسهم .

الدولة ، ككل ظاهرة اجتماعية ، تخضع لحلول الزمان وظروف المكان ... وهي لذلك تعبر عن الطبقة والطبقات التي تستخدما ، والتي تستغلها ، أو تنسّر وراء سلطانها وسيادتها .

ولذلك عقد لاسكى بحثاً طويلاً عن طبيعة الدولة في ألمانيا الحديثة ، وقال : إنها دولة رأسالية ، مثل بريطانيا أو أمريكا سواء بسواء .

فقد تشب الحرب ، وتشبكت الدولتان ، ولكن هذا الاشتباك لا ينفي الصفة الأصلية في دولة هتلر ،

وفي عام ١٩١٨ و ١٩١٩ ، اشتدت الدعوة بين حزب العمال إلى تأميم الصناعات المركزية والرئيسية ، ودعا لاسكى إلى تكوين اتحاد وطني يجمع المجالس الصناعية ، وتكوين برلمان يسميه برلمان المنتجين . وكان ينادى بأن يتولى برلمان المنتجين وضع ورسم السياسة العامة للإنتاج ، وأن يصبح حكماً في الخلافات التي قد تنشأ بين المجالس الصناعية المختلفة .

وأن ترك « التفاصيل الخلاقة والمبدعة » للمجالس الصناعية ، التي تضع الوسائل الجديدة في الإنتاج ، وتحدد الأجور ، وتحدد ساعات العمل ، وترغم المديرين على الاعتراف بإنسانية العامل . . .

وقد سعى لاسكى هذه التنظيمات بالديمقراطية الصناعية ، تمييزاً لها عن الديمقراطية السياسية .

ولكنه لم يعالج مشكلة تنظيم المجالس الصناعية ، ونسبة توزيع المقاعد فيها بين العمال والمديرين . . . واختار بين أن يشترك العمال عن طريق النقابات في تلك المجالس ، أو أن يشركوا وحدهم . . . لأنه كان يخشى أن يحدث الخلاف بين سلطة النقابات وسلطة المجالس الصناعية .

ولكن يبدو أن لاسكى ارتد عن هذه الفكرة ، لأنه لم يرددها بعد ذلك في كتبه اللاحقة لعام ١٩٢٠ ، على الرغم من إعانه بأن الديمقراطية الصناعية تقرب المنتج من إنتاجه ، وتنتجيه من البيروقراطية ومركزية الدولة ، التي يعتقد أنها شر مستطير أصاب المدنية الصناعية الحديثة .

وأروع ما في تفكير لاسكى أنه يمثل الداعية الحديث للاشتراكية ، فهو يتفحص للنظم الذي تراكم في الماضي ، ولكنه في نفس الوقت يريد أن يتجنب الخطأ في المستقبل ، ولذلك لا يريد إبدال ظلم بظلم ، أو إعطاء العدل وانتقاص الحرية . . . لأنه يحلم كالاشتراكيين ، بأن يسقط على الإنسان عهد يكتمل فيه العدل والحرية معاً ، كطرفين في شجرة واحدة .

وينبغي هربوت دين عليه أيضاً أنه لم يسلك ذلك المسلك الذي شقه عالم اقتصادي مثل كينز ، الذي كان يؤمن بأن الرأسمالية يمكن أن تنجو ، وأنها تستطيع أن تعالج أزماتها بتدخل الدولة ، وقيامها بالمشروعات الكبيرة ، التي تنمض البطالة ، كما فعل روزفلت في عام ١٩٣٠ . ولكن . . . التحدى بين المؤلف ولاسكى لم ينته بعد

فلا أحد يعرف ، حتى الآن ، مصير النظام الرأسمالي في أمريكا ، وهل ستنقلب أمريكا إلى دولة اشتراكية ، فهو سؤال يمس الزمن . . . على أي حال ! لأن التطور الاجتماعي لم يأخذ بعد مداه في أمريكا !

• • •

ولكن لاسكى لا يكتفى بتحليل « وجود » الدولة وربطها بظروفها الاجتماعية ، وتفسيرها بالملكية . . . لأنه يجيب على سؤال أبعد من ذلك ، وهو « مصير » الدولة .

وقد كان لاسكى في بداية حياته الفكرية يعارض فكرة « الأوحدية » في التنظيم الاجتماعي . وينادي بتعدد التنظيمات الاجتماعية .

ولذلك كان يميل ميلاً شديداً إلى أفكار برونون الاشتراكي الفرنسي ، الذي كان يدعو إلى إنشاء فيدراليات وجمعيات لامركزية ، تنتشر في الأقاليم ، وتوزع حسب نشاط المجتمع .

ولاسكى شديد الحساس للامركزية ، لأنه يخشى أن تصبح الدولة قوة مركزية ، شديدة التركيز ، لها سطوة وسلطان . ولكنه لم يقترب من أفكار النقابيين الذين دعوا إلى إلغاء الدولة إلغاء كاملاً ، وإحلال النقابات المهنية والعالية محلها .

كما لم يقترب من اشتراكية الجيلد ، التي انتشرت في إنجلترا مع الدعوة الفابية ، ومع دعوات الماركسيين ، وغيرهم ممن كانوا يزاحمون على الحركة العالية في منتصف القرن التاسع عشر ، ونهاية القرن .

المفكرين المخلصين من الشباب فيتناول مشكلة الأدب والصحافة في أيامنا ، وهو فاروق خورشيد الذي نشر كتابه هنا .

لقد كان رائده الإخلاص للكلمة والحقيقة في بحثه هذا ، ونحيل إلى أن المؤلف خرج من دراسته الجامعية إلى نحر الحياة الفكرية والاجتماعية مزوداً بما أعانه على التمسك بالصحافة والأدب حتى عرف أهلها وأحس المشكلات التي تدور في فلكهم ، وما طرأ على الكلمة المكتوبة من تغير وتطور .

نظر الكاتب إلى كل من الصحافة والأدب طويلاً وبعثظار خاص ، فرأى الأولى حرفة وصنعة ، والثانية رسالة وفتناً ، لكن الحرفة الباردة المسائرة لروح العصر وحاجة المجتمع طغت على الفن بوسائلها الغربية ، فلم تبق أداة ثقافة وتبصير ، وإنما غدت وسيلة لإرضاء للقارئ تقدم له في الإطار الذي يستهويه ما يعجبه ويسليه ، بسبب أن كانت كاهنة في محراب الأدب تستميل منه وجودها وبقائها ، وكتائبها هم العمدة الأساسية في بناء أية صحيفة ، وقد دخلوها عن طريق الأدب وكانت من أقوى الأسباب فيما أدركوا من شهرة واسعة .

فاكثر هؤلاء الأعلام من أديبائنا المعاصرين تمسكوا بالصحافة وأدوا فيها أدواراً كبيرة ، وكان لهم أثرهم البعيد في حياتنا الفكرية والثقافية ، ومنهم من كان أشهر كتاب الأدب العربي الحديث ، ومنهم من جاهدوا كرويتل الذي بدأ حياته الأدبية صحافياً صغيراً حتى صار أديباً كبيراً في الأكاديمية الفرنسية على أيامنا ، وهو ما يزال يكتب ويفنذ الفكر بآثاره ، ولو سألوه أن يقص تاريخ حياته بين الصحافة والأدب لرسم خطاً بيانياً لسيرته ونشأته أنشاده ، فإن تاريخ الأدب المعاصر محدثنا أشعار هؤلاء الكتاب الذين بدأوا صحافيين ، وكانت الصحافة مدرستهم الأولى ، فيها تعلموا حرية



بين الصحافة والأدب

لفاروق خورشيد

بقلم وداد سكاكيني

إن مواجهة المشكلات المعقدة والتوصل لحلها وتبيان كل التباس حولها بطريقة موضوعية تجردية ، لمن أشد المصاعب الفكرية حرجاً ، إذ أن هذه المشكلات تشبه خضماً هائجاً لا يقوى العياد ولا التوفى أو الربان على أمره ، وطالما وقف أمثال هؤلاء مكتوفي الأيدي مشدوهي النظرات يسألون الأفق : من أين يكون منفرج الطريق ؟

وعلمنا العربي الذي نعيش فيه اليوم بمخطف المشكلات في حياتنا الأدبية والثقافية ، أو في مجائنا الحياتي والحضاري الذي تعددت نواحيه وترامت أطرافه في المعرفة والتصنيع ، ومن الجميل أن يُقدم أحد

الآفاق التي يجول فيها هذا المخلوق الذي يتنفس حبه تلقاء الوجود ومشاهده المختلفة ، وترسم على صفحة خاطره روائع الحياة ومنفصلاتها ، فيفيض بها قلمه ولسانه بياناً وثقاً مسكوبين على الصفحات التي تقرأ اليوم أو تحفظ للند ، فتنضم إلى التراث الذي تعزّ به العربية ومقوماتها .

ومضى المؤلف مع الأدب في فنونه من شعر إلى قصة ، فدراسة أدبية ، فنقد ومقال ، وكان منصفاً في حكمه ورأيه ، يعطى ما لقيصر لقيصر وما للشعب للشعب ، فترك للصحافة اختصاصها ومجهرها وللأدب رسالته ومواهبه .

وكانت البراعة في الخيوط التي تصل عنده بين الصحافة والأدب ، وهي أدق الصلات والروابط بين الاثنين ، وأكاد أحسب المؤلف قد جرى نجهه في الأدب ، وكان القدر يريد أن يجره في الطب والتشريح .

لأنه ليشرح الأدب والصحافة دون أن يستعمل المباحض والقواطع ، وكم نحن بحاجة إلى مثل هذا الطب السحري في دراستنا النقدية والتجريدية فهو في هوادة ولباقة يصور كيف طحمت الصحافة وصارت موضوع كل يوم ، حتى لم تبق للأدب مكاناً ولا مجالاً ، وإن تلفقت إليه من حين إلى حين فلكني ترغم عن نفسها العتاب ، حتى أصبح الأدب الذي ينبغي

الرأي وسلامة النقد والتعبير ، وحملتهم هي رسالة البناء لجمعتهم ووطنهم ، وغرست فيهم المزاج الإنسانية .

على أن المؤلف ذكر في موضوعه مكانة الصحافة وأثر ذوبها في مهبل نهضتنا العربية الحديثة ، ولو عرضنا أسماء الذين نشأوا في دور الصحافة ورعاية أصحابها لضاق الحال ، فقيم من جمعوا بينها وبين الأدب في مواهبهم وثقافتهم ومراسمهم الطويل .

وإذا تحدث المؤلف عن صحافتنا في ماضيها الأغفر أخذ ينظر إلى حاضرها الخطير ، فيتبين فيه تغير المفاهيم والقيم ، وتطور العصر في حضارته المادية حتى أصبح أكثرها مثل المتاجر في العرض والطلب وابتداع الدعايات للكسب والرواج ، واصطفاع الأقلام البارة في التشويق والإغراء لزيادة عدد القراء .

ولو جئت تسأل الصحافة نفسها عن طبيعتها هذه فيما تنوخه لتحقيق غايتها ، لأجابتك إلى ماضية مع روح العصر في سرعته وحاجته **إلى ما يريد القارئ** اليوم ، والواقع أن هذا القارئ هو غرض **بالأمر** القريب أو البعيد ، لقد رأى سيلاً مهدداً فتشى فيه ، وأقبل على تسليمة مغرية فآثرها ، ولم يكن هو الذي يكون الصحافة ويوجهها ويغذيها ، وإنما هي التي تطعمه بطوايعها وتسويه بالوائها ، وإنها لتلتبس كل طاقة ووسيلة للرواج ، حتى ولو طحمت الأدب وطلعت عليه ، وتغافلت عن أثره في حياة المجتمع .

وقد درس المؤلف في كتابه أزمة الأدب في صحافتنا التي كان لها أثر بارز في تطور حياتنا الثقافية ، وكيف تدخلت في تحديد مفهينا الفكرى وتصوير مستقبل الكلمة المكتوبة ويعنى بها الأدب ، وخرج الكاتب الجريء من دراسته هذه وهو يرى الهتة في هذه المشكلة بين الأدب والصحافة ، وما قوام الحياة الاجتماعية في كل أمة راقية ، ثم نظر إلى الأديب في عالمه الواسع مجرداً عن الصحافة وتبع



ظهر حديثاً

بقلم : فؤاد دواردة

مكتبتنا هذا الشهر حافلة بدواوين الشعر الممتازة ،
اثنان منها من تراثنا الشعرى القديم والحديث ، واثنان
لشاعرين شابين من نخبة شعراء هذا الجيل المهدد في
أشكال الشعر العربى ومضامينه . . ولنبداً بتراثنا
الشعرى الحديث ممثلاً في :

١ - ديوان ناجى

جمعه وحققه وقدم له :

أحمد رابى
أحمد عبد المقصود هيكلى
صالح جودت
محمد ناجى

يَسِّنْ مِنْ " أبناء هذا الجيل لم يطرب لبشر ناجى !
ولم يسجد بقراءة قصصه المؤلفة والمترجمة ، وفراسته
النفسية وغيرها من الفصول إلى ظل يطالعنا بها في
مخلف الصحف والمجلات الأدبية حتى وفاته في ٢٤
مارس ١٩٥٥ .

لقد صدرت لإبراهيم ناجى ثلاثة دواوين من
قبل ، أولها « دواء الفهم » سنة ١٩٣٤ ، وثانيها
« ليلى القاهرة » عام ١٩٥١ ، أما ثالثها وهو « الطائر
الجريح » فقد جمع ونشر عقب وفاة الشاعر بأربع
سنوات .

والديوان الذى بين أيدينا اليوم يجمع هذه الدواوين
الثلاثة بالإضافة إلى قصائد أخرى كثيرة استطاعت
اللجنة المشرفة على إصدار الديوان أن تجمعها « ومن
أفواه الثقات من أصدقائه ، ومن شفاه الحسان اللواتى
طلما ألحنن ناجى أناشيده الخالدة ، ومن قصاصات
الصحف التى كانت تتلقف شعر ناجى وتحشى به » .

وعلى الرغم من صعوبة مهمة جمع شتات كل هذا
الشعر ، إلا أن اللجنة تؤكد أنه لم يضع منه إلا أقل
التقليل . . « ذلك أن ناجى كان ذا ذاكرة قوية ، فكان
كثيراً ما ينطبع ما قاله أرتجالاً في ذاكرته ، فلا يلبث
أن يسجله لنفسه فيما بعد ، أو يتلوه على أصدقائه من
الصفيين ، فيقبلوه من مجلسه إلى صفيهم .

أن يعيش ويتطور في تقدير الصحافة وتكرمها منزلاً
ومهملاً ، ولولا بروزه في كتبه وصحفه الخاصة
لنساءنا عن وجوده . والعجب أن تنمكس الآلة
فرى الأدب ذاته في هذا الوضع بعد أن كان هو الذى
يجرى على الصحافة قوتها اليوم .

على أن المؤلف ، وإن سرد الكثير من المحن الفكرية
والاجتماعية في دنيا الصحافة والأدب ، فإنه لم يخل
كتابه الرصين من العلاج والتبصير ، وحيداً أو نظر
من " بأبليسهم الأمر إلى عتوى هذا الكتاب القيم ، فيتاح
للأزمة القائمة فكاًك وانسراح مما يعانيه الأدب الحديث
من حرج واضطراب .

وكننت أومن بالظواهر التى تدعو إليها الحياة
الفكرية والاجتماعية ، فعن يتردى الفكر وآثاره في
محنة من المحن ينهض ناقد أو باحث أو مصلح فيقف
في سبيل الردى ويرد الضلال عن كل ما يمس حرمة
الكلمة التى هى قوام التراث الحديث في الأدب والفكر
والفن .

وكتاب الأديب « فارق خورشيد » من هذه الظواهر
التي دعت إليها الأطوار الأخيرة في الصحافة والأدب ،
فإن المهنة نجحت على الفن والأصالة ، وكمن غشى
المخلصون أن تتمتع روعة الأدب الذى تصطنعه
بمفاهيمها الجديدة لإرضاء القارئ ، فنعتقد الأدب
كفن ، ولا نجد بين أيدينا إلا أدب الصحافة الذى
يستلذقه القارئ كل يوم ثم يطوى الصحيفة أو
ينسأها فهو حابر معها يأتي عليه الليل والنهار مهما بلغ
النشر في الإبقاء عليه وتقديمه باسم الأدب .

فا أشبه الصحافة اليوم محفل كانت فيه أدواح
مشرة ذات ظلال تأوى إلى أغصانها الأظيار ، فإذا
هى قد تحولت إلى حليقة ذات بهجة ونضرة ، ولكن
ليس فيها إلا الأزاهير التى تبدل مع المواسم والفصول ،
والحديقة لا يتم جملها وفضلها إلا بما تجمع بين الإمتاع
والفائدة بالشجر المنمر ، والأدواح فوات الأقياء .

(الناشر الجمعية الأدبية المصرية)

ولا شك أن صدور هذا الديوان على هذه الصورة المحققة المدروسة ، يعتبر حدثاً هاماً في حياتنا الأدبية ، إذ جرت العادة من قبل على ألا نهم إلا بشعراء الجاهلية والمصور الإسلامية التالية ، فما إن نذكر كلمة « التراث » في محيط الأدب والشعر إلا وتنصرف الأذهان إلى هؤلاء الأدباء والشعراء والقديس ، وصدور هذا الديوان يؤكد أننا بدأنا نهم بترائنا الحديث اهتماماً بالتراث القديم ، وبأحبنا لو ازداد هذا الاهتمام وضوحاً فتصبر دواوين جامعة لشعرائنا المحدثين من أمثال « شوقي » و « حافظ » و « البارودي » و « خليل مطران » و « علي محمود طه » و « الممشري » و « أبي شادي » . . وغيرهم ممن وضعوا أسس النهضة الشعرية الحديثة .

(ناتشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالاشتراك مع دار المنار) .

٢ — ديوان القاضي الفاضل

تحقيق : الدكتور أحمد أحمد بدوي
مراجعة : إبراهيم الإياري

وهذا ديوان آخر من سلسلة « ترائنا » التي تصدرها الإدارة العامة للثقافة بوزارة الثقافة والإرشاد القومي ، إنه ديوان القاضي الفاضل « عبد الرحيم بن علي البيساني » المولود في عسقلان عام ١٢٩٩ هـ . وقد قدم إلى القاهرة وهو في الخامسة عشرة أيام الخلافة الفاطمية ، واتخذ الكتابة في دواوين الدولة مهنة له ، ولملت مواهبه ، فلما تولى صلاح الدين الأيوبي أمر مصر ، اختاره وزيراً له ، وفوض إليه ديوان الإنشاء ، واعتمد عليه في إصلاحاته المالية والحربية .

وقد خلف « القاضي الفاضل » مؤلفات كثيرة من الشعر والنثر ، أهمها رسائله الديوانية والإخوانية ، وحجبت شهرته كثائر مكانته كشاعر ، ويقول محقق الديوان عن شعره :

« وشعره ممتاز ، كما يمتاز نثره ، بحب الصناعة اللغوية ، فهو لا يكاد يتركها ، إذا تآلى له استخدامها ، ولهذا الناحية من خصائص شعره أعجب رجال الصناعة

ولهذا نستطيع (أي أعضاء اللجنة) أن نقول : إن هذا الديوان قد لم شتات شعر ناجي ، ولو أن ناجي نفسه كان حياً ، وشرع اليوم في القيام بالهمة التي قمنا بها ، فما نحسب إلا أنه كان مسقطاً بعض ما ترون من قصائد في هذا الديوان لسبب أو لآخر » .

« ولكننا حرصنا على عدم إسقاط بيت واحد مما عثرنا عليه من شعر ناجي ، حتى القصائد الناقصة والمبتورة وغير مستحبة الغرض ، أمانة للأدب والتاريخ » .

ومن هذه الحقيقة تأتي أهمية الديوان ، فهو يتيح للباحثين والدارسين أن يكونوا فكرة كاملة من شعر ناجي ، ويسر لهم دراسته دراسة منهجية متكاملة ، فضلاً عما يتيح للفارئ العادي من متعة التعرف على شعر ذلك الشاعر الرقيق ، وتتبع مراحل نموه ونضجه ، وأشجان قلبه وأفراحه ، ويمول نفسه ونزواتها . .

وقد آثرت اللجنة تبويب هذا الشعر وفقاً لترتيب حروف القوافي ، وهي الطريقة التقليدية المتبعة في نشر شعر القدماء ، وذلك بعد أن استحاج عليها معرفة الزمن الذي نظم فيه كل قصيدة . فاكنت بإثبات تواريخ القصائد المعروفة ، ووعدت بأن تضع في نهاية الديوان فهرساً يسجل مصدر كل قصيدة ورقيم صحتها في هذا المصدر ، ولكنها لم تحقق هذا الوعد الأخير ! . . ومع ذلك فللطريقة التي اتبعها مزايها المعروفة ، وأهمها تسهيل الرجوع إلى القصائد .

وكتب الشاعر « صالح جودت » سرية حياة ناجي ، فعرف بأسرته ونشأته ، وحلل شخصيته وعختلف مراحل حياته ، وقد أتاح له اتصاله الوثيق بالشاعر ، أن يكتب عنه بصديق وحرارة ، وبخبرة واضحة .

وكتب الدكتور « أحمد عبد المقصود هيكل » أستاذ الأدب العربي المساعد بكلية دار العلوم فضلاً آخر عن « فن ناجي » حدد فيه مكانته من ترائنا الشعرية الحديث ، ووضعه في مكانته من مدرسة « أبولو » أو المدرسة « الرومانتيكية الفاتية » كما يسميها ، ومر بعد ذلك مروراً مريعاً على خصائص شعر « ناجي » واتجاهاته الرئيسية . .

في عمله ، ومكان كل ذلك بلا ريب هو الجزء الثاني والأخير من الديوان ، ونعتقد أنه سيصدر قريباً .

عل أن أمانة التحقيق قد اقتضته مع ذلك إلى أن يشير إلى أن هذا الديوان لا يجمع شعر القاضي الفاضل كله ، فقد عدا الزمن على الكثير منه ، ولكن هذا الجزء الذي أمكن الحصول عليه ونشره يكفى . دون ريب لدراسة هذا الشاعر الذي يمثل حقبة هامة من حقب أدبنا العربي ، تميزت باتجاه فني خاص ، لعل « القاضي الفاضل » من خير ممثليه .

(الناشر : وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالامتراك دار المعرفة) .

٣ - أقول لكم ...

لشاعر : صلاح عبد الصبور

هناك شبه إجماع على أن « صلاح عبد الصبور » واحد من الشعراء الشباب القلائل الذين تعتمد حركة الشعر الجديد على مواهبهم وإنتاجهم . . . ولقد أصبح الشعر الجديد اليوم حقيقة مقبولة نظرياً ، بعد أن جاهد « صلاح » ، وزملائه من أجل إرساء مفاهيمه في الأذهان ، وأصبح كل ما يقصده أن تتعدد المخارج الجيدة حتى تضم أعداء الشعر الجديد ورافضيه . . . ولذلك استقبل ديوان « صلاح عبد الصبور » الجديد : « أقول لكم » بلهفة كبيرة من جانب المؤيدين للشعر الجديد والمعارضين له على السواء . . . أما الدكتور « لويس عوض » وهو من أشد المتحمسين للشعر الجديد ، بل واحد من أوائل من بشروا به ، فقد كانت فرحته بالديوان ناقصة لأنه - على حد قوله - لم يجد فيه « شيئاً كثيراً دامغاً » يرد به على أعداء الجديد ثم يضيف : « وجدت أن صلاح عبد الصبور لم يتطور كثيراً عما كان عليه منذ أعوام وإن بقيت له ملكته واضحة في كل صفحة من صفحات ديوانه الجديد ووضوح الشمس في ضحاها » .

ولم يمنحه هذا الرأي من أن يشيد بقصيدة « الظل والصليب » ويصفها بأنها « من أجمل شعره قاطبة » ،

به ، ومثلوا لكثير من ألوانها بشعره ، مسلحين له أعظم تقدير وإعجاب . أما أولئك الذين لا تقنعهم هذه الصناعة فلا يرتضون في تقدير شعره إلى هذا المستوى من التقدير .

وكان لعصره أثر كبير في شعره ، وإذا كان هذا الشعر الذي بين أيدينا لم يتحدث إلا قليلاً عن الحروب الصليبية التي دارت في عهد صلاح الدين وكان الفاضل وزيره ، فربما تحدث عنها فيما ضاع من شعره ، أو ربما أشبع تلك الرغبة فيما كتبه عنها من رسائل ، كانت لها قيمة كبيرة في عصره .

واعتمد الدكتور « أحمد أحمد بلوى » في تحقيقه للديوان على مخطوطة مكتبة معهد دمياط المصور بدار الكتب ، وعلى نسخة المكتبة الأزهرية الخطية ، ويقول فيها : « وهما مشحونتان بالتحريف والتصحيح والخطأ ، كما ستبين ذلك فيما يأتي من شعره ، مما كان سبباً في إجحابي مرات كثيرة عن إخراج هذا الديوان ، حتى بعد أن قطعت فيه شوطاً كبيراً » .

على أن هذا الديوان المخطوط لا يجمع شعر القاضي الفاضل كله ، فقد وجد له إضافتي مجموعتين من الشعر في عشرين كتاباً ، ضمها إلى الديوان المطبوع ، ثم رتب في أبواب للفرز ، والمدح ، والنسخ إلى آخر الأغراض التي قال فيها الشاعر ، ثم رتب القصائد في كل باب بحسب قوافيها « ليتجلى فن الشاعر في كل غرض ، ويسهل على الدارس أن يعرف خصائص كل ناحية من نواحي شعره على حدة ، وليعيش القارئ في جو واحد وقتاً طويلاً ، يسهل معه التلوق والالتذاذ بالقراءة » .

ثم قام بعد ذلك بشرح الألفاظ التي تحتاج إلى الشرح ، وذكر معاني بعض الأبيات التي رأى أن الحاجة تدعو إلى إيراد معناها ، « مشيراً إلى ما في النسخ المختلفة من اختلافات ، معلقاً تعليقاً موجزاً على ما ورد فيه من أعلام ، ضابطاً النص ما أستطيع » .

وأعد الأستاذ المحقق فهرساً للقوافي ، وآخر للأعلام ، وقام بعلنة ألوان من التعداد مما يعين الدارس

والخطابية ، وهذه الظاهرة الأخيرة تتمثل بقوة في القصيدة الطويلة « أقول لكم » . كما اختصت من هذا الديوان أو كادت الثغرات الوطنية والاجتماعية التي عرفناها في ديوان « الناس في بلادى » .

ولنختتم هذا التعريف السريع باتجاهات الديوان بأبيات قليلة من قصيدة « الشيء الحزين » وهم :
أفضل قصائد الديوان في رأينا :

« هناك شيء في نفوسنا حزين
قد نغنى ... ولا يبين
لكنه مكنون
شيء غريب .. غامض .. حنون »

لعله التذكار
تذكر يوم تافه .. بلا قرار
أو ليلة قد ضمها النسيان في إزار
« لو غصت في دفائن البحار
لجمعت كفاك من محارها
تذكاري »

لعله النعم
فأنت لو دفنت جنة بأرض
لأورقت جنودها وأينعت ثمار
ثقيلة القدم

لعله الأسمى
الليل حينما ارتدى على شوارع المدينة
وأغرق الشيطان بالسكينة
تهمدت معابر السرور والجلد
لا شيء يوقف الإساءة .. لا أحد

وبعد ، فما زالت حركة الشعر الجديد أحوج ما تكون إلى المزيد من النماذج الشعرية الممتازة ، فهي وحدها التي تستطيع أن تكسب له أرضاً جديدة وأنصاراً .

(الناشر : المكتب التجاري - بيروت)

بل هي من أجود ما قرأت من الشعر في لغات عديدة . . . وكذلك قصيدة « كلمات لا تعرف السعادة » التي قال عنها « إن صلاح عبد الصبور قد سجل بها مستوى رفيعاً لا شك في ارتفاعه » .

أما بقية قصائد الديوان فيري « الدكتور لويس عوض » أنها عبرت عن أفكار ومشاعر قديمة لا تستحق كسر عمود الشعر من أجل التعبير عنها ، لأن « الأصل في ثورة العروض التي قام بها الشعر الجديد ، وغرغ بها عن عمود الشعر التقليدي ، هو أن مضمون الحياة التي عرفها الأولون يختلف عن مضمون الحياة كما نعرفها اليوم ، وهو يحتم تجديد صورة الأدب بما يجعلها أقدر على حمل مضمون الحياة الجديدة . ويدخل في هذا المضمون لا موضوع الشعر فحسب ، ولكن كذلك حساسية الشاعر للحياة وطبيعة انفعاله بها وتأمله لها وتعبيره عنها لغة وخيالاً وتصويراً » .

هذا هو موقف الدكتور « لويس عوض » من الديوان ، وهو كما قلنا من أشد التحسين لشعر الجديد . . . أما موقف المعارضين على حركة الشعر الجديد فمعروف ، ولا يحتاج إلى التصيل ، وإن كنا نرى أن نكتفي بالإشارة إلى الرأي الذي كتبه الشاعر « مصطفى بهجت بدوى » حينما اعترف بشاعرية صلاح عبد الصبور ، ولكنه اعترض على أساليب تعبيره ووجد أنه ينظم شعره « لاهناً مكثوداً خافاً أن يطلع عليه نثر النهار فإذا بقصائده تعكس هذا كله : الشيء الذي يريده . . . أي روح الشعر ، والشيء الذي يعاينه . . . أي الجهد والصعوبة والتقلقة ، والشيء الذي يخافه . . . أي النثر ! ولعبد الصبور سرحات وشطحات لا يكاد يفهمها إلا هو . . . » .

والواقع أن ديوان « أقول لكم » . . . لا يعتبر إضافة ذات شأن لحركة الشعر الجديد ، ولا إلى ما حققه الشاعر في ديوانه الأول « الناس في بلادى » . . . وإذا كان قد تميز على سابقه بشيء ، فبالزبد من الاتجاهات الفكرية المهمة ، وبجمل واضح إلى الوعظ

٤ — أنشودة الطريق

للشاعر كمال نشأت

وهذا شاعر آخر من شعراء الشباب ، انضم إلى مدرسة الشعر الجديد ، وإن لم يهجر تماماً الشعر التقليدي ، فديوانه « أنشودة الطريق » يضم عدداً غير قليل من نماذج الشعر التقليدي الجديد .

و « كمال نشأت » أبعد ما يكون عن تلك الصور الشعرية المعقدة المتعقدة ، إنه يتغنى بالحياة والحب ومختلف العواطف الإنسانية بصدق وبساطة ، وبلا أى محاولة للتفلسف أو الإيهام . . إنه يلتقط تفصيلات الحياة الدقيقة ويغمسها في مشاعره المنغومة ، فتتحول إلى كلمات حية نابضة تنقل الأحاسيس إلى قلب القارئ نقلاً قوياً مباشراً .

وفي الديوان قصيدتان تميزتا بإحكام البناء وحسن التصميم ، وهما « نامت نهد » و « منى » والأولى تمثل لوناً من المشاعر الإنسانية الحلوة ، استطاع الشاعر أن يتغنى بها في أكثر من قصيدة . حتى خيل إليه أنه شاعر الأسرة الذي يتغنى بالابنة والزوجة والبيت السعيد . . والواقع أن هذه القصائد على مستوى في جيد ، ولكنها تمثل نغمة خافتة بالقياس إلى النغمة الأساسية في الديوان ، وفي شعر الشاعر كله ، ألا وهي النغمة العاطفية الحزينة التي تفتتات بالذكريات ، وتتعبد الجمال في كل آن ، ولعل خير مثال على هذه النغمة قصيدته الأخرى « منى » التي يقول فيها :

« كأرض أورشليم

ودمعة اليتيم

في الطهر والصفاء

عينك يا منى

عينك يا منى

حقولنا الحصينة الفساح

تبسم في الصباح

ونتمتع الجمال والغنى

عينك يا منى

عينك أغنيات

عينك ذكريات

طويلة الشجي

من عمرنا البعيد

يلفها الدجي

مخضرة الأمانى

ولوعة النشيد

أسطورة تدور

من شاطئ غريق

في الورد والبخور

نعيش في الخيال

وتفرش الجبال

في عمرنا المرير .

ومضى الشاعر يذكر « مناه » بأحلام الصبا والحي

القديم ، والرفقة الصغار ، وقصة العفريت ذى القرون

وعيت الأطفال ، وصدق مشاعرهم . . لقد انتهى كل

ذلك الآن ، وتشتت الهنا ، وسارت « منى » في

طريق ، وسار الشاعر في طريق آخر . . وما هو يعود

إلى حجم القديم ويقف وقفة تفيض بالوجد والذكرى ،

وكأنه الشاعر العربي القديم يقف بالأطلال باكياً :

« قد عدت يا منى

لحيننا القديم

هجرته عشرين من سنين الطوال

وعدت والخيال

يداعب الشعور

فأنكرت عيناي ما تراه

تهدعت ذكاته الخلاق

في أول الرقاق

ودار عم مصطفى

وبيتنا القديم

رأيت في مكانه عمارة شائعة البناء

وهكذا الحياة

تبدل الجداد . . والأيام . . والإنسان

وتسعد القلوب

وتنكا التدوب

وتتابع المقالات عن العقاد ، الناصر ، والفيلسوف ،
والشاعر ، والإنسان ، والطفل ، والصبي ، والسفر
الضاني ، وعجائب الغطاء ، وعظم الأصنام .. إلخ . إلخ .
نما يطول ذكره .

ومن الممكن تقسيم مقالات الكتاب إلى قسمين
واضحين ، قسم يتميز بكثير من الموضوعية الجادة ،
والآخر يميل إلى التقلّيس والتأليه بمبرر وبلا مبرر ،
وهي في معظمها مقالات الأنواع والأشياء ، ولو خلا
الكتاب منها لارتفعت قيمته كثيراً ، وعلى كل حال
فالكتاب بصورته الراهنة يعطى صورة طيبة عن العقاد ،
حياته وإنتاجه ، والمعالين في تقديره من حواريه .
(الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية) .

٦ - السينا والمجتمع

لمحمد حلمي سليمان

وهذا كتيب جديد من تلك الكتيبات القيمة التي
تزدنا بها « المكتبة الثقافية » كل خمسة عشر يوماً ..
والموضوع الذي يعالجه موضوع حيوى وثيق الارتباط
بحياتنا الناضجة المتطورة ، وقد سبق أن عالجته أكثر
من كتابي ، من أهمهم « عبد المنعم خنيس » الذي أصدر
منذ سنوات كتاباً قنياً يحمل نفس العنوان .. ويقول
المؤلف في مقدمته :

« لا ريب أن السينا في مصر قد تعثرت زمناً
طويلاً ، واضطرب أمامها الطريق ، لا نعرف لها هدفاً
تصبو إليه ، ولا نصيراً تعتمد عليه ، حتى ولا منصفاً
يرد لها حقها المسلوب . ظلت السينا على هذه الصورة
تترجح بين جاهل أو مفضل ، بعيدة كل البعد عن
وسائل التدعيم والتقدم ، خاضعة لعوامل رجعية بالية ،
ولكن البهضة الشاملة ، والثورة على القديم ما لبثت أن
مست هذه الصناعة ، فخلقت منها رسالة تهليل
وإصلاح ، وثقافة وفن سليم ، عا رسته لها من خطوط
أضادت أمامها الطريق ، وكشفت عنها تلك الظلمة
الخالكة ، حتى اخضر عودها ، واستوت على قنمها
تشق طريقها بخطوات واسعة نحو المهدف الذي ترتو
إليه .. »

ونحن في ثيارها نصارع الزمان
ونخلق الجنان »

ولا يخفى الشاعر قصيدته هذا الختام الحزين
المشائم ، بل يضيف إليها لوناً زاهياً مشرقاً يفيض
بالتفاؤل والإيمان بتجدد الحياة واستمرارها ، فن
يلقى لعل في الرقاق الآن رواية جديدة ينسجها عاشقان
صغران بنفس الطهر والبراءة التي أحب بها الشاعر
« منى » وعينى « منى » .

وفي الديوان قصائد وطنية ، وأخرى ريفية ،
وإن كان اللون الغالب هو اللون العاطفى والوجداني
كما أشرنا من قبل .

ولا نأخذ على الشاعر إلا تراخيه في توليد صورة
الشعرية وتنميتها ، حتى لتبدو بعض القصائد وكأنها
مقطعات مبتورة لم تنل حظها من العلاج الناضج
الحائى .. وإذا كانت في الديوان بعض الأخيلة
والتشبيهات الثقيلة أو المتعقلة فهي قليلة على كل حال ،
ولا نرى إلى المستوى العام للديوان ..
(الناشر : دار فليس لطيفة) .

٥ - العقاد

دراسة ونقحة

بأقلام طائفة من رواد الفكر الحديث

جميل أن يشهد العقاد في حياته - مد الله فيها -
صداق مثل هذا الكتاب الذى اشترك في تأليفه عدد
كبير من تلاميذه وزملائه من كبار الأدباء والمفكرين .
فيشهد بذلك تكريم المريدين والأنصار ، بعد أن شهد
في العام الماضى تكريم الدولة له بمثلة في مجلسها الأعلى
للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

ومن أهم من اشتركوا في تأليف هذا الكتاب
الدكتور زكى نجيب محمود الذى تحدث عن « العقاد
الشاعر » ، والدكتور « عثمان أمين » الذى تحدث عن
« الجوانب في أدب العقاد » ، والدكتور « طه حسين »
عن « العقاد ولواء الشعر » وهو خطاب تاريخى هام
ألقاه طه حسين عام ١٩٣٤ .

إصدارها كجزء من رسالتها في إحياء تراثنا العربي والمصري سواء في الآثار أم المخطوطات والمحافظة عليه من الضياع .

وكتاب « المسلسل » أحد الكتب الهامة في فقه اللغة أو على حد تعبير المحقق أحد « الحفائر اللغوية » التي أخذ على عاتقه نشرها ، فنشر منها « المطرزة » و « شجر الدر » لمحمد بن عبد الواحد البغدادي ، ثم أضاف إليها « المسلسل » لمحمد بن يوسف عبدالله التميمي الأندلسي المتوفى عام ٥٣٨ هـ . وقد قرأ « التميمي » هذين الكتابين فلم يعجبهما فقرر تأليف « المسلسل » الذي يكون معهما - في رأى المحقق - « وحدة يتم بعضها بعضاً » ويكون المسلسل منها ثلاثة الأثافي ، فلا غنى عنه تمام هذه المجموعة الثلاثية ، إذ هي في تنوع طرقها وتقدير أشكالها وترتيبها ، مع اتحاد موضوعها وأهدافها ، تمثل النشوء والارتقاء في تأليف الفنون العلمية ، وابتكار العلوم اللغوية .

وقد رجع المحقق إلى ست نسخ مخطوطة للكتاب ، خمس منها في مصر ، وواحدة في ألمانيا استطاع أن يحصل على صورة مجهرية لها ، وقارن بينها جميعاً فجاء تحقيقه مستوفياً للشرط الأول في كل تحقيق علمي ، وهو الحصول على كل الكتب المخطوطة للكتاب ، أو معظمها ، وأضاف إلى ذلك شرحاً دقيقاً لعظم مفردات الكتاب ، بحيث زادت الهوامش كثيراً عن المتن ، وأصبح من الممكن الإفادة منه على أوسع نطاق .

وبرد المحقق في المقدمة على أولئك الذين يقللون من أهمية نشر هذه الكتب القديمة فيقول :

« ومجدد بنا أن نشر لي ما يزعمه نفر ، لأول وهلة من أن أمثال هذه الكتب هي للخواص أو خاصتهم - قد غفلت زعمهم التوفيق ، فإنني لا أزال آمل في أن تصبح هذه المادة موضوع دراسة عقلانية (كلمة تحبها المحقق من كلمتي فقه اللغة) أساسية لبعض الطلاب في المعاهد ، فتحظى هذه الدراسة بشيء من الإنصاف ، وذلك عند ما تصبح الدراسة اللغوية جزءاً من مناهج الدراسة العامة . وهذا الوقت قريب إن شاء الله .

(الناشر : وزارة الثقافة والإرشاد القومي) .

وخصص المؤلف الفصل الأخير من كتابه للدور الذي تقوم به الأجهزة الرسمية في رعاية السينا وتحسين رسالتها .

ويتحدث في الفصل الأول عن السينا وأثرها في المجتمع ، ويستشهد بأحداث ومواقف من تاريخ السينا العالمية توضح مدى إقبال الجمهور عليها وشغفه بها ، ثم يقف وقفة قصيرة ليوضح الفارق بين التأليف الأدبي والتأليف السينائي ، ويتبع بعد ذلك تاريخ نشأة السينا في مصر ونموها .

وفي فصل بعنوان « الإنتاج السينائي للأفلام العربية » يوضح أهم عيوب الفيلم العربي ، ثم ينتقل إلى الحديث عن السينا كوسيلة للدعاية ، ويعود بعد ذلك إلى تفصيل القول عن غياب من أهم عيوب الفيلم العربي ، وهو إكثاره من إظهار الرقص الشرق الخليج ويستطرد من ذلك إلى تفصيل القول عن الموسيقى والغناء وبعض نواذرها عند العرب والمصريين ، ويستغرق في ذلك أكثر من عشرين صفحة بلا مبرر ، وكان من الممكن استغلالها في علاج جوانب أخرى أكثر اتصالاً بموضوع الكتاب .

وفي الفصل التالي يعدد الكاتب الاستوديوهات المصرية وتاريخ نشأة كل منها ، ثم يقدم لنا موجزاً عن نشأة السينا في العالم ، ويشير إلى آخر مراحل التطور السينائي من « السينا سكوب » وتطور أساليب تسجيل الصوت ، ويختتم حديثه بالجامع المتنوع بكلمة عن دور الرقابة السينائية ومثوليها .

(الناشر : وزارة الثقافة بالاشتراك مع « دار الفلم ») .

٧ - المسلسل في غريب اللغة

لأبي الطاهر محمد بن يوسف بن عبدالله التميمي

محقق : محمد عبد الجواد

مراجعة : إبراهيم الدسوقي البساطي

ونتم جولتنا بين الكتب الجديدة بالتعريف بكتاب آخر من سلسلة « تراثنا » التي تواصل وزارة الثقافة